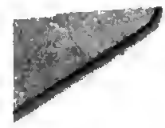
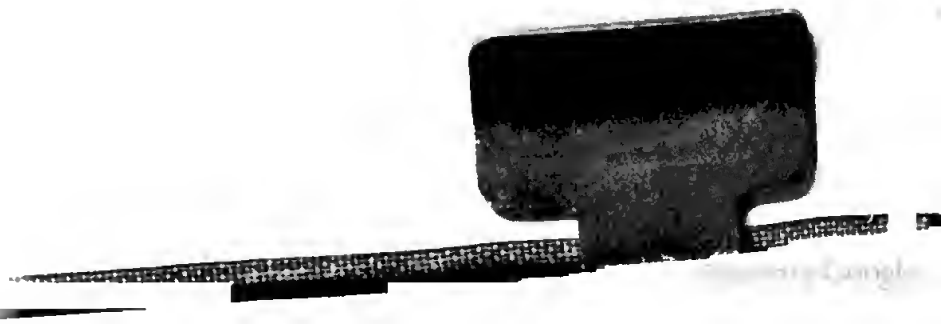




Geſchichte

der

Italieniſchen Kunſt.

Von

Ernſt Förſter.

Dritter Band.

Leipzig,
T. O. Weigel.
1872.

Geſchichte

der

Italieniſchen Kunſt.

Geſchichte

der

Italieniſchen Kunſt.

Von

Ernſt Förſter.

Dritter Band.

Leipzig,
T. O. Weigel.
1872.

Der Autor behält ſich das Recht der Ueberſetzung vor.

Inhalt.

Dritter Band.

Seite

Fünfter Zeitraum. Das fünfzehnte Jahrhundert.

Allgemein-geſchichtliche Einleitung 1

Erſte Abtheilung. Toscana. Das Florentiniſche Gebiet . . 8

Baukunſt. Styl der Renaiſſance 15

Architekten. Filippo Brunelleschi 24

Michelozzo Michelozzi 32

Leon Battiſt Alberti 33

Die Nachfolger Brunelleschi's: Giuliano u. Benedetto da Majano 39

Antonio u. Bernardo Roſſellino 41

Bernardo di Lorenzo Fiorentino 42

Giuliano da Sangallo 43

Cronaca 44

Francesco di Giorgio 45

Bildnerei. Die Schule von Florenz.

Lorenzo Ghiberti 46

Donatello 65

Luca della Robbia u. ſeine Nachfolger 82

Die Nachfolger Donatello's u. Ghiberti's 90

Nanni d'Antonio di Banco 91

Deſiderio da Settignano 93

Mino da Fieſole 95

Andrea Ferucci 99

Antonio Pollajuolo 100

Antonio u. Bernardo Roſſellino 102

Giuliano u. Benedetto da Majano 105

Andrea del Verrocchio 110

Matteo Civitali 115

Die Schule von Siena.

Jacopo della Quercia u. ſeine Nachfolger 121

Lorenzo di Pietro, gen. Vecchietta ꝛc. 127

Seite
Niccolo dell' Arca ꝛc. 128
Holzſchnitzwerke. Intarſiaturen. Domenico di Niccolo ꝛc. 130
Malerei. Die Schule von Florenz
Die Meiſter des Uebergangs 132
Lorenzo di Niccolo 133
Peſello 135
Don Lorenzo 137
Parri Spinelli 141
Bicci di Lorenzo 142
Neri di Bicci 144
Domenico Veneziano 145
Andrea del Caſtagno 148
Maſolino u. Maſaccio 151
Maſolino in Caſtiglione 170
Maſaccio (Fortſetzung) 183
Giovanni Angelico da Fieſole 188
Fra Filippo Lippi 215
Aleſſo Baldovinetti 255
Coſimo Roſſelli 256
Don Bartolommeo della Gatta 262
Antonio u. Pietro Pollajuolo 266
Andrea dell Verrocchio 272
Benozzo Gozzoli 275
Sandro Botticelli 301
Filippino 328
Domenico Ghirlandajo 359
Die Schule von Siena 375
Taddeo Bartoli 387
Domenico di Bartolo 398
Lorenzo di Pietro gen. Vecchietta 402
Sano di Pietro 409
Gregorio di Cecco 412
Giovanni di Paolo 413
Giovanni di Pietro 415
Matteo di Siena 415
Benvenuto di Guaſta 419
Franceſco di Giorgio 421
Neroccio 422

Vorwort.

Obwohl im Weſentlichen, wie ſich das von ſelbſt verſteht, der Inhalt eines kunſtgeſchichtlichen Buches aus eigener Anſchauung — ſoweit dieſe möglich — geſchöpft ſein muß, ſo iſt damit doch nicht ausgeſchloſſen, daß man Vor- und Mitarbeitern am Werke manche Nachweiſung und ſelbſt manche Gabe zu verdanken hat. Außer dem, ungeachtet mancher zweifelhaften Anſichten, unſchätzbaren Werke von Crowe und Cavalcaſelle „History of Painting in Italy“ und der Le Monierſchen Ausgabe des Vaſari mit ihren trefflichen Anmerkungen und Commentarien, muß ich beſonders der ſehr fleißigen Reiſetagebücher des verſt. Herrn Commeter gedenken, welche von der Adminiſtration der von demſelben teſtamentariſch als Erbin eingeſetzten Kunſthalle in Hamburg mir zur Durchſicht und gelegentlichen Benutzung gütigſt mitgetheilt worden und denen ich manche werthvolle Nachricht entnommen. Indem ich der hochgeehrten Adminiſtration hier öffentlich meinen verbindlichſten Dank abſtatte, füge ich nur hinzu, daß jene, mit ſehr reichhaltigen Notizen und äußerſt genauen Beſchreibungen ausgeſtatteten Tagebücher auf mehrfach wiederholten Reiſen durch Italien entſtanden ſind, die der kenntnißreiche und einſichtvolle Kunſtfreund, nachdem er vom Geſchäftsleben ſich zurückgezogen, alljährlich von Rom aus nach allen Städten und Ortſchaften im Norden und Süden Italiens, wo er Kunſtwerke, vornehmlich Malereien wußte oder vermuthete, unternommen hatte.

München im Mai 1872.

Ernſt Förſter.

Fünfter Zeitraum.

Das funfzehnte Jahrhundert.

Allgemein geschichtliche Einleitung.

Scharf und bestimmt, wie sich das 14. Jahrhundert in seinen Kunstdenkmalen von den Leistungen der vorangegangenen Zeit unterschied, sehen wir das 15. Jahrhundert die bisherige Bahn verlassen und in veränderter Richtung nach neuen Zielen streben; und wie die Kunst des 14. Jahrhunderts die nothwendige Folge und der sichtbare Ausdruck eines neuen religiösen und politischen Volksbewußtseins war: so müssen wir die Quellen der Kunstschöpfungen des 15. Jahrhunderts ebenfalls in seiner politischen und Culturgeschichte suchen.

Ein Völkerfrühling war mit dem 14. Jahrhundert über Italien gekommen und mit ihm was dem Jugendalter eigen ist: unmittelbares Empfinden, reflexionsloses Handeln, phantasiereiche Vorstellung von Welt und Geschichte, Ringen und Streben nach höchsten Zielen, Idealismus in Leben und Kunst. Aber die Spannkraft des Enthusiasmus schwächt sich, allgemeinem Naturgesetz folgend, allmählich ab, und sorgfältige Ueberlegung, besonnenes Handeln schicken sich an, an seine Stelle zu treten. Wohl dauert auch im 15. Jahrhundert das Ringen und Streben nach höchsten Zielen fort, aber diese nehmen mehr und mehr eine bestimmte Form an und mit eifrigem Erforschen und mit

kluger Berechnung der Mittel wird darauf hingesteuert. Mehr und sichrer als durch das Schwert werden Macht und Einfluß durch Reichthum gewonnen. Reichthum gewährt zugleich erhöhten Lebensgenuß; die materiellen Interessen treten in den Vorgrund; das wirkliche, sinnlich wahrnehmbare Leben gewinnt an Bedeutung; Individualitäten bilden sich schärfer aus und werden mit größerer Bestimmtheit aufgefaßt; der Idealismus weicht der Macht des Realismus; die Blüthezeit ist vorüber: der Sommer beginnt!

Die scholastische Theologie hatte weder die Kirche, noch den kirchlichen Glauben des Volks im 14. Jahrhundert in den Fall ihrer Herrschaft gezogen. Was dem Kinde das Märchen ist, das war und blieb die Legende dem Volk, das sie gläubig als Wahrheit hinnahm, jede Vermehrung mit Freuden begrüßte und mit andächtigem Eifer verlangte. Je wunderreicher die Erlebnisse, um so reizender; je übernatürlicher, um so heiliger und göttlicher! Mit dem 15. Jahrhundert versiegt allmählich die Quelle der Legenden; mit der Entdeckung der Gesetze des Planetensystems, mit der Auffindung eines neuen Erdtheiles und der wahren Gestalt der Erde wurde überhaupt die Autorität der Kirche erschüttert; ja es trat selbst der Unglaube schroff dem Aberglauben gegenüber. Aber beide, Glauben und Aberglauben, fanden noch immer, wenn auch in enger gezogenen Kreisen, ihre warmen Bekenner, wie ihre beklagenswerthen Opfer. Tiefe Frömmigkeit beseelte die H. Francesca Romana, † 1440, heiliger Eifer den H. Bernhardin von Siena, und von der innigsten Religiosität waren S. Antonin und der Frate Giovanni von Fiesole durchdrungen; aber 1421 wurde in Rom eine Hexe verbrannt! Es war ein Volksspectakel, wie das wenige Tage vorher auf dem Capitol abgehaltene Autodafé von künstlichen Haarzöpfen und anderm Frauenputz. Religiöse Begeisterung

wie zu den Zeiten eines Bernhard, Dominicus und Franz gab es nicht mehr. Der Verſuch Pius II. (1459), einen Kreuzzug zu Stande zu bringen, fand nirgend Geneigtheit und mußte trotz aller Vorbereitungen, die durch Pius' Tod 1464 unterbrochen wurden, von ſeinem Nachfolger aufgegeben werden. Die Hierarchie, bis dahin Beherrſcherin der Geiſter, verlor — ohnehin in ſich geſpalten — ihre Macht, die Kirche ihre alleinſeligmachende Kraft; die weltliche Anſchauung breitete ſich mehr und mehr aus, der Staat wurde ſich mehr und mehr der eigenen Aufgaben bewußt. Den Parteikämpfen, die eine ſtetige Entwickelung unmöglich machten, mußte durch Concentration der Staatsgewalt ein Ziel geſetzt werden, zu welcher der Reichthum die Wege ebnete. Sie gegen außen wie gegen innen zu ſichern, war die weitere praktiſche Aufgabe, die zu löſen nur der Macht gelingen konnte. Darum galt es, die Macht, die man beſaß, zu befeſtigen und zu mehren, was nur auf Koſten kleinerer Gemeinweſen geſchehen konnte. Wer nicht den Mächtigen übermächtig werden laſſen wollte, mußte ihm die Beute vorweg nehmen, oder die bereits gewonnene wieder entreißen. So führten die materiellen Intereſſen zur Auflöſung der kleinen Republiken und zu deren Aufgehen in größere Staaten. Graf Amadeus VIII. von Savoyen gründete das Herzogthum gleichen Namens, indem er 1418 ſeine Herrſchaft vom Genferſee bis Nizza und Vercelli ausdehnte. Filippo Maria Visconti, ſeit 1412 Herzog von Mailand, einer der eroberungsburſtigſten Herren, breitete ſeine Macht aus von Vercelli bis zu dem Oglio, von den Alpen bis zu den Apenninen, bis Bologna, Genua und ſelbſt in die Lunigiana, und dachte nicht minder lebhaft an die Annectierung der öſtlichen Lombardei. Hier aber war das Feld, das die Republik Venedig für ſich zur Ernte erkoren und gegen Mailand behauptete. 1404 eroberte es Vicenza, Verona, Baſſano,

Feltre, Belluno, 1405 Padua, 1426 Brescia, 1428 Bergamo und Crema, gleichzeitig auch das dalmatiniſche Küſtenland, ſo daß es das adriatiſche Meer bis Corfu beherrſchte. Florenz unterwarf ſich 1406 die Republik Piſa, welche kurze Zeit unter Galeazzo Visconti zu Mailand gehört hatte, breitete ſeine Herrſchaft über faſt ganz Toscana aus, litt aber noch fortwährend an innern Unruhen, erzeugt von der Eiferſucht ariſtokratiſcher Familien, über welche die Klugheit der Medici den endlichen Sieg davon trug. In mehr oder minder abhängiger Lage blieben Mantua, Ferrara, Siena. Rom hatte nach Beendigung des großen Schisma in Martin V. wieder einen Herrn erhalten, mußte aber unter Eugen IV. eine traurige Zeit voll Unruhen, Zügelloſigkeiten, Mord, Raub und Brand, Verfall und Abfall und ſogar (25. Juni 1439) ein neues Schisma erleben; vergrößerte indeß ſeinen Beſitz durch die Mark Ancona. — In Neapel trat 1421 an die Stelle der Launenherrſchaft Johanna's II. Alfonſo von Aragon und Sicilien und befeſtigte die königliche Macht auch in Apulien.

Wenden wir ſchließlich den Blick auf das Gebiet der Wiſſenſchaft und der Kunſt, ſo tritt uns der Unterſchied der beiden Jahrhunderte in der leſerlichſten Schrift entgegen. Die Zeiten eines Dante, Petrarca und Boccaccio waren vorüber. Wohl brachte Italien auch im 15. Jahrhundert noch Dichter hervor; aber ihre Producte waren Früchte der Gelehrſamkeit; man verſuchte die italieniſche Sprache in antike Versmaße zu zwängen; man ahmte bald den Ovidius, bald den Petrarca nach; das Lob der ſchönen Hand einer Dame füllte einen Band Sonette; das Vierreich von Amor, Satanas, den Tugenden und den Laſtern ward in einem epiſchen Lehrgedicht beſungen; ſelbſt bei ernſteren Geiſtern, wie bei Poliziano, ſtand der Philolog über dem Dichter. Man verſenkte ſich in das Studium der alten

Sprache und Literatur, und zwar mit beſonderem Eifer ſeit dem Erſcheinen der Griechen auf dem Concilium zu Floren 1439 in die bis dahin faſt unbekannten Werke des griechiſchen Alterthums. Gegenüber einem umfaſſenden Wiſſen und einer tiefen Weisheit, unabhängig von „göttlicher Offenbarung", mußte dieſe im Werthe ſinken; Staat und Wiſſenſchaft entwuchſen der Kirche; für ſelbſtändiges Denken und Forſchen bildeten ſich philoſophiſche Geſellſchaften (Akademien), in denen man von der Bewunderung und Nacheiferung des Alterthums bis ſelbſt zur Verherrlichung des Heidenthumes fortſchritt. Correcte Latinität wurde der Ruhm eines Laurentius Valla; gründliche Sprachkenntniß führte zu einem beſſern Verſtändniß der Bibel, während kirchenhiſtoriſche Studien die Säulen der Hierarchie untergruben, außerhalb welcher, unterſtützt durch die Erfindung des Buchdrucks, die Macht des Geiſtes in weltlicher Lehre im weiteſten Umfang Geltung gewann. Dieſe weltliche, von Chriſtenthum und Kirche unabhängige, nur aus den claſſiſchen Schriften des Alterthums geſchöpfte Anſchauung der Lebensaufgaben erkannte ſich für die allgemein menſchliche und gab ſich darum den Namen des Humanismus, unter welchem ſie noch gegenwärtig einen großen Theil unſrer Schulbildung beherrſcht.

Hand in Hand mit den claſſiſchen Studien in Wiſſenſchaft und Sprache wandten ſich auch die bildenden Künſte dem Alterthum zu, voran die Architektur, die mit Feuereifer die Ruinen des alten Roms durchforſchte, in Säulen und Geſimſen, Formen und Verzierungen Vorbilder und Geſetze fand für neue Schöpfungen, mit denen ſie die überlieferte Baukunſt verdrängte, und den Beginn einer neuen Zeit, eine Wiedergeburt (Renaiſſance) der antiken Kunſt feiernd unbewußt die religiöſe Kunſt ſäculariſierte. — Bildnerei und Malerei kamen, wenn auch nicht ganz auf demſelben Wege, zu demſelben Endziel. Der vorwiegend

wiſſenſchaftliche Geiſt des Zeitalters äußerte auch bei ihnen ſeinen Einfluß: das nur Wahrſcheinliche in der Nachbildung der Natur, ein gewiſſermaßen nur aus der Ferne gewonnener Eindruck, genügte nicht mehr; aus der Welt des Gedankens war man niedergeſtiegen in die Wirklichkeit; die Gebilde der Phantaſie verblaßten vor der handgreiflichen Wahrheit. Sie im möglichſt vollkommenen Abbild vor Augen zu ſtellen wurde die Aufgabe der Kunſt, und die ſich mehr und mehr ſteigernde Anforderung an dieſelbe. Dafür mußten die Geſetze der Abrundung und Perſpective gefunden, gründliche anatomiſche Kenntniſſe erworben, die Formen genau ſtudiert, die Farbenwirkung berechnet und überhaupt alle Mittel der Ausführung erlernt werden. In dieſer Richtung konnte die Kunſtthätigkeit nur beſtärkt werden durch die Werke antiker Sculptur, die man aus der Ferne holte oder aus dem Schooß der Erde grub, und deren Vollendung die Ziele bezeichnete, die man zu erſtreben hatte. So ſchritt man in Auffaſſung, Form und Darſtellung zu einer möglichſt genauen Uebereinſtimmung mit den Erſcheinungen des wirklichen Lebens, zu immer ſchärferer Individualiſierung der Charaktere fort; man entrückte aber damit die heiligen Geſchichten und Perſonen der höhern, ſupranaturaliſtiſchen, idealen Welt und ſäculariſierte die kirchlich religiöſe Bildnerei und Malerei, wie man die Baukunſt ſäculariſiert hatte. Es war dieß, trotz der damit verbundenen Einſeitigkeit, ein naturgemäßer, nothwendiger Fortgang, die unerläßliche Vorbereitung für den Eintritt der Periode höchſter Kunſtvollendung im nächſten Jahrhundert.

Dazu aber trat nun noch ein neuer Umſtand von weſentlicher Bedeutung für die Darſtellung der italieniſchen Kunſtgeſchichte. Die fortſchreitende Entwickelung ſcheidet die Richtungen, läßt die verſchiedenen Eigenthümlichkeiten ſtärker hervortreten und führt den Particularismus der Kunſt herbei. Das

14. Jahrhundert kannte im Grunde genommen nur Einen ganz Italien gemeinſamen Styl: den gothiſchen für die Architektur, den Piſaner für die Sculptur und den Giottoiſchen für die Malerei. Im 15. Jahrhundert ſondern ſich alsbald die Wege nach verſchiedenen Seiten, es bilden ſich eigne Gruppen, und zwar nach den Landesgrenzen geſchloſſen, und es entſtehen die Kunſtſchulen von Venedig, der Lombardei, von Bologna, Toscana, Umbrien u. ſ. w.: eine Thatſache, der die Kunſtgeſchichte Rechnung tragen muß, wenn ihre Darſtellung klar und überſichtlich bleiben ſoll. Und ſo werde auch ich mich in der meinigen an die von der Geſchichte vorgezeichnete Gruppierung halten. Wenn ich aber der Kunſt in Toscana die erſte Stelle in der Reihenfolge anweiſe, geſchieht es nicht nur, weil ihr hier im 14. Jahrhundert zuerſt ein neues Leben aufgegangen, ſondern vornehmlich auch, weil in Toscana der Ausgangs- und Mittelpunkt der die Neuzeit beherrſchenden Renaiſſance war, die hier ihre vielſeitigſte Wirkſamkeit äußerte.

Erste Abtheilung.

Toscana.

I. Das Florentiniſche Gebiet.

Die Geſchichte Italiens im 15. Jahrhundert concentriert ſich für die Entwickelung des Staatslebens, der Wiſſenſchaft und der bildenden Künſte auf das Florentiniſche Gebiet, und auch Religion und Kirche finden hier ihre bedeutſame Vertretung. In Florenz reſidierte der im Jahre 1434 aus Rom vertriebene Papſt Eugen IV. neun Jahre lang; hier war 1439 das Concil verſammelt, auf welchem die langerſtrebte Vereinigung der orientaliſchen und occidentaliſchen Kirche zu Stande gebracht wurde; in Florenz wurden den Franziskanern und Domnicanern prachtvolle Klöſter errichtet und dem Dom ſeine mächtige Kuppel gegeben, während aus dem Convent des H. Marcus in Antonino Pierozzi, Erzbiſchof von Florenz, ein Heiliger von ſtarkem Glauben hervorging, und in demſelben ein Künſtler thätig war, deſſen Frömmigkeit von keinem andern übertroffen, von keinem auch nur erreicht worden, und deſſen Schilderungen der Seelenſeligkeit ihm ſchon hier den Namen des „Seligen" zugezogen.

Deſſenungeachtet war dieß nicht der Geiſt, der dem Zeitalter ſeine Farbe gab, die Maſſen beherrſchte, den Einfluß auf die Geſellſchaft und auf die Staatsangelegenheiten beanſpruchte und behauptete. Die Geſchichte von Florenz nennt das 15. Jahrhundert vorzugweis das mediceiſche Zeitalter und gibt ihm mit dem Namen ſeinen Charakter, indem es ſeine Geſtal-

tung weſentlich unter dem Einfluß der Familie Medici erhalten hat, die ungeachtet vieler Niederlagen, Verbannungen und Verfolgungen eine ſtets wachſende Macht entfaltete, welche ſchließlich zur Auflöſung der Republik und zur Einführung einer monarchiſchen Verfaſſung führte.

Die Medici waren, wie Andere ihres Gleichen, durch Wechſelgeſchäfte reich gewordene Kaufleute, welche die politiſche Macht des Geldes kennen gelernt, aber klug und großſinnig zu benutzen verſtanden. Bereits im 14. Jahrhundert hatte Salveſtro de' Medici den Wettſtreit des Piero d'Albizzi und Uguccione de' Ricci um die Obergewalt als die Gelegenheit erkannt, um durch liberale Geſinnung und Freigebigkeit die Gunſt des Volks zu gewinnen und ſich über Beide emporzuſchwingen. Zwar traf ihn 1381 Verbannung und in der wechſelnden Laune der Volksgunſt und des Glücks nochmals neben andern Vornehmen auch mehrfach Mitglieder ſeiner Familie daſſelbe Loos; als aber im Jahre 1427 Giovanni de' Medici ſich an die Spitze einer Volksbewegung gegen Bedrückung von oben ſtellte und die Einführung einer gerechten Beſteuerung durchſetzte, war die Macht und das Anſehn ſeines Hauſes befeſtigt, das ſich ſchon unter ſeinem Sohne Cosmus mit fürſtlichem Glanze umgab. Wohl hatte auch dieſen noch einmal 1433 infolge der ränkevollen falſchen Anklagen des Rinaldo degli Albizzi das Schickſal von Gefangenſchaft und Verbannung getroffen; allein nur um die Machtſtellung ſeines Hauſes im vollen Glanze hervortreten zu laſſen. Auf 10 Jahre verbannt ward Cosmus ſchon nach Verlauf eines einzigen im Jahre 1434 zurückberufen und zog, von dem jubelnden Volk als Retter und Vater des Vaterlandes begrüßt, triumphierend wieder in Florenz ein. Dem Namen nach noch Republik bildete Florenz ſich mehr und mehr einer monarchiſchen Regierungsform zu, und ſchon die Enkel Coſimos, Lorenzo und

Giuliano, wurden in öffentlicher Verſammlung als „Principi dello stato“ anerkannt; eine Würde, in welcher die Familie durch den verfehlten Ausgang der Verſchwörung der Pazzi 1478, in welcher freilich Giuliano als Opfer fiel, befeſtigt wurde.

Die Urtheile über dieſen denkwürdigen Zeitraum lauten ſehr verſchieden je nach dem Standpunkt, welchen der Urtheilende einnimmt. Hochgeprieſen von den Einen wird er von Andern, wenn auch nicht aus den gleichen Gründen, als beklagenswerth bezeichnet. Von letztern will ich nur zwei Urtheile aus verſchiedenen Zeiten anführen; das eine von einem Zeitgenoſſen der Mediceer, das andere von einem Zeitgenoſſen von uns. Macchiavell (Ist. lib. 2) ſagt, daß in dieſer Zeit „Florenz ſich nicht nur aller kriegeriſchen Tugenden, ſondern einer jeden hochherzigen Geſinnung entäußert habe;“ wie denn die florentiniſche Armee das harte Urtheil wohl rechtfertigt, wenn man lieſt, daß ſie in der Schlacht gegen den Herzog Visconti von Mailand 1424, der ſie vollkommen in die Flucht ſchlug, nicht mehr als drei Mann verloren, und daß der berühmte, durch Michel Angelo's Carton verherrlichte Sieg von Anghiari 1440 ohne Schwertſchlag gewonnen wurde; oder auch, daß die Florentiner im Kriege gegen den Papſt und den Herzog von Calabrien im Jahre 1479 ſchon beim Herannahen des Feindes Kehrt machten und die Flucht ergriffen.*) Und von unſern Zeitgenoſſen führe ich Rio an, der (a. a. O. S. 267) ſchreibt: „Wir müſſen dieſe Zeit als die Auferſtehung des Heidenthums bezeichnen, und als einen Abfall der Maler, wie der Bildhauer, Architekten und Poeten. Der Keim des Verfalls entwickelte ſich langſam und gleichſam unſichtbar, während — in anderer Beziehung — die Malerei mit ſtarken Schritten auf ihre Vollendung losging.“

*) Rio, L'Art chrétien I. p. 271.

Für Andere und wohl für die Mehrzahl gilt „das Mediceiſche Zeitalter“ als eine Periode des Aufſchwungs zu höherer Geiſtesbildung und Geiſtesfreiheit, des Enthuſiasmus des Volks und der Geſellſchaft für Kunſt und Wiſſenſchaft und vor allem einer werkthätigen, hochſinnigen und freigebigen Pflege und Förderung derſelben von oben. Das Florenz des 15. Jahrhunderts, das Florenz der Mediceer, unter deren oberſter Leitung und unmittelbarem Einfluß es zum Mittelpunkt der Intelligenz, zum Ausgangspunkt aller geiſtigen Beſtrebungen ſich aufgeſchwungen, iſt mit einem Glorienſchein umgeben, der weit in die nachfolgenden Zeiten leuchtet, ſo daß er noch gegenwärtig nach ſo mannichfachem Wandel die blühende Arnoſtadt mit unwiderſtehlichem Zauber durchſtrahlt.

Hochbeglücktes Florenz! Wer könnte mit unbewegten Sinnen und kaltem Herzen durch deine Straßen gehen? Wer würde nicht von der Großartigkeit, Schönheit und Vollkommenheit deiner Denkmale des 15. Jahrhunderts zur Bewunderung hingeriſſen, in Entzückungen gehoben? Wen ſetzt die Menge der Werke nicht in Erſtaunen? Wer erkennt nicht in ihnen den feurigſten Wetteifer, das umfaſſende Zuſammenwirken vieler und hochgeſteigerter Kräfte? Ob ich vor dem gewaltigen Koloß des Palazzo Pitti ſtehe, oder den feinen Bau des Palazzo Rucellai betrachte; ob mich die ſchönen Formen und Verhältniſſe des Palazzo Strozzi feſſeln, die Reize des Palazzo Riccardi gefangen halten; ob ich in die hohen, ſchattigen Hallen der Hofräume trete, in die lieblichen Kreuzgänge von S. Marco, S. Croce, S. Maria novella; ob ich zur erhabenen Kuppel Brunelleſchi's aufſchaue, oder ſeinen Gedankengang verfolge in S. Lorenzo und in S. Spirito; ob ich vor den Thüren des Baptiſteriums weile, ob Donatello's Schöpfungen aufſuche; ob ich zu Maſaccio und Filippino nach S. Carmine, zu Ghirlandajo nach S. Trinità, S. Maria

novella und zu den Innocenti, oder zu Fieſole nach S. Marco wallfahrte: — Alles ſpricht die Sprache einer großen Zeit, iſt der Ausdruck einer hochbedeutſamen Culturentwickelung! Und dieſe Entwickelung in aller Weiſe gefördert zu haben, war das unſterbliche Verdienſt der Mediceer des 15. Jahrhunderts! Sie theilten des Volks ererbte Kunſtliebe*) und bethätigten ſie in großen monumentalen Unternehmungen**); aber ſie unterſtützten auch gleichzeitig das faſt zu allgemeiner Leidenſchaft gewordene Studium der literariſchen und künſtleriſchen Werke des Alterthums, förderten die Nacheiferung nachdrücklichſt, betheiligten ſich ſelbſt dabei und ſchloſſen ſich den daraus geſchöpften Beſtrebungen nach geiſtiger Freiheit mit warmem Intereſſe an; mit Einem Worte: ſie wurden die Schutzherren des das Jahrhundert beherrſchenden Geiſtes der Renaiſſance! Hierin lag ihre Kraft, der Zauber ihrer Macht, der ihre Gegner entwaffnete, die eigenen Fehler überſchattete und ſelbſt die unleugbaren Mängel und Einſeitigkeiten in der Zeitrichtung überſehen ließ; hierin der Ruhm, der ihre Grabſtätten mit unverwelklichem Lorbeer umkränzt und der für alle nachfolgenden Zeiten ihren Namen zum Symbol gemacht hat für jeden Fürſten, der in umfaſſender und großſinniger Weiſe ein Schutzherr der Wiſſenſchaften geworden iſt.

---

*) Man erinnere ſich nur an den Beſtellungsbrief Arnolfo's als Dombaumeiſter, Bd. II. S. 67, und Giotto's, ebendaſ. S. 70. Vgl. auch Gaye, Carteggio I, 47.

**) Die Summe, die Coſimo auf Bauten, Almoſen und Steuern verwendete, iſt in Fabroni's Leben Lorenzo's Medicis auf 400,000 Goldgulden berechnet; dabei heißt es, daß er bedauert, ſo ſpät zum Bauen gekommen zu ſein. Sein Sohn Pietro äußerte beim Bauen der Badia von Fieſole: „das Geld, das wir hier verbauen, iſt extra petulantiam ludumque fortunae geſichert.“ Lorenzo Magnifico freute ſich beim Ueberſchlag der großen Baukoſten, „daß das Geld ſo gut angewendet ſei“. S. Kugler, Geſch. der Baukunſt (ed. Burkhardt) IV. S. 5.

Die Geſchichte von Florenz bietet uns im 15. Jahrhundert, ungeachtet der noch immer wiederkehrenden inneren Kämpfe und der von außen, namentlich durch die Visconti von Mailand drohenden Gefahren, neben dem ſteten Wachsthum des Staats, der faſt ganz Toscana, einen Theil der Romagna, Gerſagnana und Lunigiana nebſt Piſa umfaßte, das Bild eines harmoniſchen Zuſammenwirkens aller geiſtigen Kräfte, um die Stadt zur Heimath alles Schönen, zur Pflanzſtätte der höhern Bildung und einer edeln Geſelligkeit, zum reizendſten Aufenthalt für alle Welt für Gegenwart und Zukunft zu machen; ſo daß Vaſari mit Recht von ihr rühmen konnte:

„Zwar große Dichter hatte die Zeit nicht mehr hervorgebracht; aber Dante und Petrarca lebten und wirkten fort im Bewußtſein des Volks, und um den Lehrſtuhl Filippo Villani's (1401) und Filalfo's von Tolentino (1415) verſammelte ſich zahlreich die gebildete und vornehme Welt, um das volle Verſtändniß der Divina Commedia zu gewinnen. Die Ariſtokratie widmete ſich unter der Leitung des Manuel Chryſoloras mit Eifer dem Studium des Griechiſchen, welcher Palla Strozzi, Gianozzo Manetti, Roberto de' Ricci, Salutati, Leonardo Bruni, Carlo Marſuppini, Poggio Bracciolini u. A. zu ſeinen Zuhörern zählte." Auf Veranlaſſung des Georgios Gemiſtos Plethon hatte Cosmus Medicis eine Anzahl freiſinniger Denker, Freunde und Verehrer der griechiſchen Philoſophie vereinigt, deren obere Leitung in den Händen des Marſilio Ficino lag und die ſich zu freien Symposien in der Villa Careggi, oder zu Vorträgen und Disputationen über theologiſche und philoſophiſche Gegenſtände in den Gärten Rucellai verſammelte und deren vorherrſchende, von den kirchlichen Lehren abweichende Gedankenrichtung und Sinnesweiſe als „modernes Heidenthum" bezeichnet wird. Die Zuſammenkünfte fanden in einer kleinen, halbunterirdiſchen Rotunde

der genannten Gärten ſtatt, in der man noch jetzt die Namen der Mitglieder (Leon Battiſta Alberti, Giov. Cavalcanti, Criſtoforo Landino, Giov. Rucellai, Angelo Poliziano, Lorenzo Medici, Pico della Mirandola, Niccolo Macchiavelli, Bern. und Coſimo Rucellai, Luigi Pulci, Giov. Corſini ꝛc.) verzeichnet findet.

Manuſcripte alter Claſſiker wurden mit Eifer aufgeſucht, öffentliche Bibliotheken gegründet (die Marcusbibliothek von Cosmus 1444, die mediceiſche von Lorenzo Magnifico) und Bücherdruck und Bücherverkehr gefördert. Auch der Beginn einer Münzſammlung fällt in dieſe Zeit, ſowie einer Antikenſammlung durch Cosmus, die, in dem Kloſtergarten von S. Marco zum Studium für Künſtler aufgeſtellt, die Grundlage wurde für die von Lorenzo Medici geſtiftete Kunſtakademie.

Wie vielfach auch die Richtungen waren, in denen die geiſtigen Beſtrebungen von Florenz nach höhern Zielen hervortraten: — die Stadt blieb immer in erſter Linie und zugleich in höchſter Bedeutung eine Kunſtſtadt, mit ihrer Vereinigung von Architekten, Bildhauern und Malern zu einer Thätigkeit für den Schmuck des öffentlichen Lebens, die das allgemeine Intereſſe faſt ausſchließlich in Anſpruch nehmen mußte. Wie hätte es auch anders ſein können, wo Architekten wie Filippo Brunelleſchi, Michelozzo, Leon Battiſta Alberti, Antonio Roſſellino, Benedetto da Majano, Giuliano und Antonio San Gallo, und Cronaca große Kirchen- und Palaſtbauten ausführten; Bildhauer, wie Lor. Ghiberti, Donatello, Luca della Robbia, Benedetto da Majano, Nanni di Banco, Andr. Verrocchio, Benedetto die Rovezzano, Baccio da Montelupo, Ant. Roſſelino, Michelozzo Michelozzi u. A.; Maler, wie Maſaccio, Fra Angelico da Fieſole, Fra Filippo, Filippino, Benozzo Gozzoli, Coſimo Roſelli, Andrea Verrocchio, Domenico Ghirlandajo ꝛc. mit der Ausführung großer, zum Theil ſehr umfaſſender öffentlicher Kunſtwerke beſchäftigt

waren. Ihnen ſind unſere nachſtehenden Betrachtungen gewidmet. Wir beginnen mit den Werken der

Baukunſt.

Styl der Renaiſſance.

Bei Betrachtung der Bauwerke des italieniſch-gothiſchen Styls konnte die Bemerkung uns nicht entgehen, daß das Element der nationalen antiken Architektur ſich durch die nordiſchen Einflüſſe nicht ganz hatte verdrängen laſſen, daß es namentlich im Ornament die Oberhand behalten hatte. Für ihr Gedächtniß war ſomit ausreichend geſorgt, und als der Geiſt des Jahrhunderts noch andere Wege zu den Schätzen des Alterthums aufgeſchloſſen, aus denen eine Freiheit des Denkens und ein Schönheitſinn leuchtete, vor denen Alles was die jüngſte Vergangenheit gedacht und geſchaffen, erblaßte und verſank, und als ſich mehr und mehr das italieniſche Nationalbewußtſein darin ſpiegelte — da war es von den bildenden Künſten zuerſt die Architektur, die in die neueröffnete Bahn eintrat. Mit Entſchiedenheit, ja mit Widerwillen und Erbitterung wandte ſie ſich von der Gothik als einer „Barbarei und Pfuſcherei“ ab (was bei der mangelnden Einheit in der italieniſchen Gothik und bei der völligen Unkenntniß der Bauten im Norden ſich entſchuldigen läßt) und ſuchte Neubelebung und neue Nahrung in der Vorzeit des eigenen Landes. Es waren aber nicht die Tempel von Päſtum und Girgenti, bei denen man ſich Raths erholte: nach Rom zogen die Architekten zu den Bautrümmern der Kaiſerzeit, zeichneten, gruben und maßen mit unermüdlichem Eifer, und zwar noch ohne den Werthunterſchied der frühern und ſpätern Werke zu erkennen, oder zu beachten, und holten ſich hier Muſter und Geſetze für eigene Schöpfungen, für eine neue

Baukunſt, in welcher man ihrer Herkunft halber die „Wiedergeburt" (Renaiſſance) der antiken feierte.

Inzwiſchen entſprachen weder die religiöſen, noch die weltlichen Bauten, weder die Tempel noch die Thermen, Theater, Amphitheater und Circus des Alterthums den ganz veränderten Anforderungen der Neuzeit, und wie man ſich nur zu ganz neuen oder wenigſtens weſentlich umgewandelten Anlagen und Anordnungen gezwungen und mehr nur auf eine Nachahmung und Benutzung der Antike angewieſen ſah, entſtand eine in Compoſition, Proportionen und ſelbſt in den Bauformen nahebei ſelbſtändige Neugeſtaltung, in welcher die Künſtler des Alterthums ihre eigenen Anſchauungen und Grundſätze kaum wiedererkannt haben würden.

Vom romaniſchen Bauſtyl und ſeinen Incruſtationen, Zwergſäulen-Arcaden, Radfenſtern, Rundſtäben und Hohlkehlen zum gothiſchen, der der italieniſchen Architektur faſt nur den Spitzbogen und Spitzgiebel brachte, war ein Uebergang ſelbſt mit Vermiſchung möglich und leicht bewerkſtelligt; zwiſchen der Gothik und der Renaiſſance lag eine weite, unüberſteigliche Kluft.

Vor Allem war es die vollſtändige, ſchlanke und doch tragkräftige Säule, die mit ihrem Gebälk oder der Archivolte, wie mit Halbſäulen und Pilaſtern die alten, unverjährten Rechte einforderte und ſich an die Stelle der maſſenhaften Pfeiler, oder der dünnen Rundſtäbe und zwerghaften Säulchen ſetzte. Was man an den altrömiſchen Bauten bewunderte — Einfachheit, Größe, Klarheit, Ruhe — das ſollte wieder gewonnen, das Ornament aber, das ſich bisher nur in den Grenzen der Antikiſierung gehalten, in vollkommener Weiſe der Antike nachgebildet werden.

Losgelöſt nicht nur von der Tradition, ſondern im beſtimmteſten unverſöhnlichſten Gegenſatz gegen ſie, mußte zunächſt die

kirchliche Baukunſt eine gänzliche Umwandlung erfahren und durch die neue, der vorchriſtlichen Zeit, und zwar dem Polytheismus entlehnte Ausdrucksweiſe, ſich gründlich verweltlichen. Und wenn die Kirche dieß nicht empfand, wenn ſie ſich nicht dagegen ſträubte; wenn ſie vielmehr im neuen Hauſe ſich ganz zuhaus fühlte, ſo geſchah es nicht, weil — wie Einige meinen — das Große und Schöne von ſelbſt und in allen Verhältniſſen heilig iſt oder ſein ſoll, wobei denn „kirchlich" und „heilig" zu raſch als ſynonym angenommen werden, ſondern weil die Renaiſſance durch die Verweltlichung der Baukunſt dem auch in der Kirche nie ganz erſtorbenen, ſondern namentlich im pomphaften Opfer-Cultus und in der Hierarchie mächtig fortlebenden Heidenthum zum willkommenen, entſprechendſten Ausdruck diente.

Für die Anlage des Kirchengebäudes blieb man faſt ausſchließlich bei der Form der Baſilica mit ein-, drei- oder fünfſchiffigem Langhaus, einſchiffigem Querſchiff, erhöhtem Chor und einer auf Bogen und einem Cylinder ruhenden Kuppel über der Kreuzung. Der Glockenthurm blieb außer Verbindung mit dem Hauptbau; das Ganze war im Weſentlichen die alte Anordnung. Aber ſtatt der gegliederten Pfeiler im Innern theilten Säulenreihen, durch Rundbogen, auch wohl durch horizontales Gebälk verbunden, die Schiffe, deren mittelſtes eine flache, caſettierte Decke erhielt, während die Nebenſchiffe mit Tonnengewölben geſchloſſen wurden. In die Nebenſchiffe, oder auch in die Umfaſſungsmauer wurden Seitencapellen gelegt, die Fenſter in die obere Mittelſchiffwand, in den Tambour oder in die Wölbung der Kuppel. Chor- und Seitencapellen wurden in der Regel mit Halbkuppeln überwölbt.

Für die Außenſeite behielt man wohl das Syſtem der Bekleidung bei, vermied aber die kleinen, moſaikartigen Incruſta-

tionen und gab den Fenſtern, Thüren, Niſchen und Geſimſen große Verhältniſſe. Für den obern Abſchluß ſowohl der Façade, als einzelner Bautheile wählte man den flachen Giebel oder flachen Bogen mit Pilaſterſtellungen und vielgegliederten Geſimſen.

Gleichzeitig mit den kirchlichen Langbauten entwickelte ſich auch der kirchliche Centralbau, früher faſt nur für Baptiſterien angewendet. Seine Grundlage bildet das griechiſche Kreuz, über deſſen Mitte eine Kuppel ſich erhebt, die entweder unmittelbar, oder vermittelſt des Zwiſchengliedes eines Cylinders (Tambours) auf Bogen und Geſimſen ruht, die von Pfeilern getragen werden, und aus welcher das Licht durch runde Oeffnungen, auch wohl durch Fenſter im Tambour, oder durch eine auf die Kuppel geſetzte Laterne in die untern Räume fällt.

Beiſpiele kirchlicher Langbauten der Frührenaiſſance in Toscana ſind vornehmlich die Kirchen S. Lorenzo und S. Spirito in Florenz; für den Centralbau müſſen die Capella degli Pazzi daſelbſt und die ſpätere Nachahmung derſelben, die Madonna delle Carceri in Prato genannt werden.

Da ſich unmittelbar an den Kirchenbau die innere Ausſchmückung und Ausſtattung mit Altären, Capellen, Grabmälern, Kanzeln u. ſ. w. ſchließt, ſo wird es angemeſſen ſein, dabei das architektoniſche Detail der Renaiſſance näher in's Auge zu faſſen.

Die Säule erhielt einen glatten, auch wohl einen cannelierten Schaft mit attiſcher Baſis und Plinthe, auch wo es nöthig war einen Sockel; das Capitäl ward vorzugsweis dem römiſch-korinthiſchen nachgebildet, nahm aber außer den Blättern auch noch Thierformen, Vaſen, phantaſtiſche Formen mancherlei auf. Als Vermittelung zwiſchen Säule und Mauer hatte die Antike urſprünglich nur den Architrav mit ſeinem Zubehör; erſt

in der Zeit des Verfalls hatte ſie an ſeine Stelle den Bogen geſetzt. Die Renaiſſance behielt die Verbindung von Säule und Bogen bei, ſuchte ſich aber (nach dem Vorbild von S. Coſtanza in Rom) mit der ſtrengen Regel durch ein zwiſchen Capitäl und Bogen eingeſchobenes Gebälkſtück abzufinden. Sie ſchloß aber das horizontale Gebälk nicht grundſätzlich aus; ſie fand vielmehr bald in der Verbindung von dem Bogen mit ihm eine neue, höchſt gefällige Form. Architrav wie Archivolte wurden nach der ioniſchen Profilierung gebildet; die Eintheilung des Gebälks darüber in Fries und Geſims beibehalten; bei dem letztern Conſolen, Zahnſchnitte, Eierſtäbe, Perlenſchnüre, Blätter und Blumen, bei dem Fries Medaillons, Arabesken mit und ohne Thiere ꝛc. in reicher Mannichfaltigkeit angewendet. Der den obern Abſchluß bildende Giebel erhielt das Profil des Geſimſes. Wie die Säule war der Pilaſter gebildet, doch meiſtentheils entweder canneliert oder mit Arabesken bedeckt. Für das Capitäl war der weiteſte Spielraum gegeben, die mit dem Eierſtab verbundenen Voluten entfalteten ſich zu Blättern, die ſich an den Hals des Capitäls anlegten, der wiederum jeder beliebigen Ausſchmückung ſich darbot.

Decoration.

Den reinſten Schönheitſinn entfaltete die Renaiſſance im Laufe des 15. Jahrhunderts in der Decoration, für welche wir Architektur, Sculptur und Malerei in vereinter Thätigkeit, ja nicht ſelten in einer und derſelben Hand ſehen. Jedenfalls aber war die Architektur mit ihrem neuen Formenſinn maßgebend für alle Compoſition, Ausſchmückung und Ausführung. Die Gegenſtände, auf die ſich dieſe Thätigkeit vornehmlich erſtreckte, ſind Altarwerke, Tabernakel, Taufſteine und Kanzeln, Chorſtühle,

Chorſchranken, Orgelchöre, Sacriſteiſchränke, Bilderrahmen und vor allen Grabmäler; aber auch auf kleinere Gegenſtände, wie Leſepulte, Monſtranzen, Reliquiarien und alles Kirchengeräth, auch Weihwaſſerbecken und Brunnen, Thürpfoſten, Thürſchlöſſer und Klopfer, Gitterwerk, Fahnen- und Fackelhalter und Laternen und was zur Ausſtattung von Kirche und Haus gehört, übte ſie ihren Einfluß nachdrücklich aus.

Für Altarwerke und Tabernakel, ſo wie für Bildereinfaſſungen und ſelbſt für Grabmäler befolgte man — mit verſchiedenen Modificationen — daſſelbe Syſtem: Ueber einem Sockel erheben ſich an beiden Seiten, oder bei einer Dreitheilung außerdem noch zwiſchen beiden Seiten, Säulen, Halbſäulen, Pilaſter, einzeln oder in Verbindung, über deren Capitälen ein vollſtändiges Gebälk von Architrav oder Archivolte, Fries, Geſims und flachem oder halbkreisrundem Giebel ruht. Die Säulen, glatt oder canneliert, ſind nebſt Baſis, Sockel und Capitäl nach der ioniſchen oder korinthiſchen, ſeltener nach der doriſchen Ordnung der Renaiſſance geformt; die Pilaſter meiſt mit mannichfachen Ornamenten, mit Blumen, Blättern und Ranken, Vaſen und Candelabern, Sphinxen, Harpyen, Delphinen, Masken, Halb- und Ganzfiguren, Kindergruppen u. dgl. bedeckt; den Fries ſchmücken Blumen- und Fruchtſchnüre, oft von Kindern getragen; das Geſims Zahnſchnitte, Eierſtäbe, Perlenſchnüre. Die Zwiſchenräume ſind entweder ganz oder theilweis mit Sculpturen oder Gemälden ausgefüllt, oder enthalten einzelne, wiederum reich ausgeſtattete Niſchen für Statuen oder Büſten. Bei einer Dreitheilung iſt die mittlere Abtheilung gewöhnlich höher, als die Nebenabtheilungen, die dann gern einen horizontalen Abſchluß haben, wodurch über letztern ein neuer Raum entſteht, der, wie das Giebelfeld und der Sockel (die Predella) von der Sculptur wie von der Malerei nicht ſchmucklos gelaſſen wird. Die ſchönſten

Altarwerke und Tabernakel der Art haben Luca della Robbia und seine Nachfolger ausgeführt; z. B. in der Apostelkirche zu Florenz, in der Via nazionale daselbst ꝛc. Andere höchst bedeutende rühren von Matteo Civitali (in S. Martino zu Lucca) und Jacopo della Quercia (in S. Frediano daselbst) her; Vecchietta hat das Broncetabernakel im Dom zu Siena, und mit Francesco di Antonio ein großes Marmortabernakel in S. Domenico; Lorenzo di Mariano, genannt Marrina, einen Prachtaltar in Fontegiusta daselbst ausgeführt. In ähnlicher Weise sind auch die Grabmäler aus dieser Zeit angeordnet, nur daß die Mitte von dem meist mit Arabesken verzierten Sarkophag mit der liegenden Statue des Verstorbenen, auch wohl von einigen Engeln, die den Grabvorhang zurückschlagen, eingenommen ist. Bei reicher Ausstattung fehlen sodann in der architektonischen Einfassung die Heiligen nicht, die sich des Verstorbenen anzunehmen haben, noch die Tugenden desselben, auf die sie sich bei ihrer Fürsprache berufen können, und über Allen die h. Jungfrau, die Mutter der Gnaden. Die bedeutendsten Werke dieser Art sind von Bernardo Rossellino (das Grabmal des Lionardo Aretino), Desiderio da Settignano (des Carlo Marzuppini, beide in S. Croce), Mino da Fiesole (die Grabmäler des Conte Ugo von Andenburg (Altenburg oder Brandenburg?) und des Bernhardus Junius in der Badia zu Florenz), Matteo Civitali (das Grabmal des Pietro da Noceto), Jacopo da Quercia (das Grabmal der Ilaria del Caretto, beide in S. Martino in Lucca). — Von den Kanzeln ist die schönste und reichste von Benedetto da Majano; eine einfachere von Matteo Civitali; eine reizende von Donatello, der auch einen Orgelchor so anmuthig zu verzieren verstanden, wie Luca della Robbia.*)

*) Von allen diesen Werken wird bei den betreffenden Künstlern besonders die Rede sein.

Höchſt beachtenswerth ſind die Chorſtühle mit ihrem geſchmackvollen, ſtylgerechten und feinausgearbeiteten Schnitzwerk und ihren meiſt ſehr ſchönen Intarſiaturen. Ich mache zunächſt nur auf die Chorſtühle in der Capelle des öffentlichen Palaſtes zu Siena von Domenico di Niccolo, ſowie auf diejenigen des Domes daſelbſt von Jacopo und von Franc. Tonghi, Mariano Romanelli u. A. und auf die Holzſchnitzwerke am Orgelchor daſelbſt von Lorenzone di Bartolommeo, Gerolimo di Francesco und Niccolo Scotti von 1484 aufmerkſam. — Hierher ſind auch die Fußböden mit eingelegter Arbeit zu rechnen, von welcher vornehmlich der Dom von Siena die ausgezeichnetſten Beiſpiele enthält.

Einer eingehenden Würdigung werth halte ich auch die Rahmen der großen Altargemälde aus der Zeit, die zu den ſchönſten Decorationsbeiſpielen der Renaiſſance gehören und ſich ſehr häufig noch an der urſprünglichen Stelle befinden, ſelbſt wo die Originalgemälde daraus verſchwunden und durch Copien, oder durch Bilder aus ſpäterer Zeit erſetzt ſind. Es finden ſich deren faſt noch in allen älteren Kirchen. In größerer Anzahl und von hervorragendem künſtleriſchen Werthe wird man ſie in Sto. Spirito zu Florenz finden.

An die Kirchengebäude ſchließen ſich die Kloſterhöfe oder Kreuzgänge an, die, wenn ſie auch nicht die feierliche Anmuth der gleichen Baudenkmale früherer Zeiten erreichen, dennoch mit ihren ſchlanken Säulen und hochaufgeſchwungenen, leichten, luftigen Arcaden zu den beſonders reizvollen Bauten der Renaiſſance gerechnet werden müſſen, wie denn ganz beſonders der Kloſterhof der Badia von Fieſole, der zweite Kreuzgang von S. Croce und der erſte in S. Marco zu Florenz, auch die Kreuzgänge der Certoſa es beweiſen. Hier ſind auch die offenen Hallen zu erwähnen, wie jene am Platz von S. Maria novella oder von der Annunziata zu Florenz.

Palastbau.

Wieviel des Schönen indeß die neue Kunst auch an und in kirchlichen Gebäuden hervorgebracht hat, in ihrem eigentlichen Element ist sie doch erst bei der weltlichen Architektur, beim Palastbau. Schöneres hat die bürgerliche Baukunst nicht aufzuweisen, als die florentinischen Paläste des 15. Jahrhunderts. Noch spricht aus ihnen die Zeit der Bürgerkriege, in denen die Wohnungen der Parteihäupter Bollwerke sein mußten gegen feindliche Angriffe und Ueberfälle. Mit starken, felsartigen Quaderstücken wurde die Außenseite bekleidet (stilo rustico); ein hoher Unterbau auf starkem Sockel mit wenigen, stark vergitterten Fenstern und engem, sturmfestem Portal trägt die obern zur Wohnung bestimmten, durch Gesimse geschiedenen Stockwerke mit ihren entweder rechtwinkelig abgeschlossenen, oder rundbogig gekoppelten Fenstern, deren fein verzierte Einrahmung noch von dem prächtigen Kranzgesims übertroffen wird, das entweder nur in Beziehung zum obersten Stockwerk, oder zur ganzen Façade gedacht ist und in Verbindung steht mit Pilastern als Trägern, die wie die Lesinen des romanischen und gothischen Styls zugleich zur Belebung der Mauerflächen dienen. Aus einer weiten und hohen Vorhalle im Innern tritt man in die lustigen schattigen Arcaden des Hofes, dessen Mittelpunkt ein Marmorbrunnen mit springendem und fließendem Wasser bildet; eine breite Stiege mit Marmorstufen führt in die obern Stockwerke, in lichte Corridore zu den mit Geschmack ausgeschmückten und ausgestatteten Wohnräumen. Zu den vorzüglichsten Baudenkmalen dieser Gattung gehören die Paläste Pitti, Riccardi, Strozzi, Rucellai, Pazzi (j. Quaratesi), Gondi, Antinori und viele andere größere und kleinere Wohngebäude in Florenz; der Universitäts-

hof ſowie der Hof des erzbiſchöflichen Palaſtes, die Wohnhäuſer Trovatelli und Toscanelli in Piſa, der Palazzo Pretorio in Lucca u. a. m.

Architekten.

Filippo Brunelleschi.

Von den Architekten, welche uns die Geſchichte als die Begründer und urſprünglichen Vertreter der Renaiſſance in Florenz nennt, gebührt der erſte Platz dem Filippo Brunelleschi, und die erſte That, womit er ſeinen Beruf, der Schöpfer einer neuen baugeſchichtlichen Periode zu werden, bekundet, war die Rieſenunternehmung vom Bau der florentiniſchen Domkuppel. Er war 1377 zu Florenz geboren (geſt. 1446); ſein Vater war Notar, ſeine Mutter gehörte in die angeſehene Familie der Spini. Seine Künſtlerlaufbahn begann er als Goldſchmied, und noch zeigt man am Hochaltar zu St. Jacopo in Piſtoja 2 Propheten, die er als junger Menſch in Silber getrieben. Aus Freude an mechaniſchen Beſchäftigungen ward er Uhrmacher; wandte ſich dann zur Bildhauerkunſt, ſuchte die Geſetze der Perſpective zu ergründen, übte ſich in Intarſiaturen und ergriff mit allem Eifer die Baukunſt. Sein Uebergang zu dieſem Beruf fiel in eine für Architekten ſehr bewegte Zeit. Der Dombau in Florenz war im Lauf des Jahrhunderts in immer größere Verhältniſſe übergeführt worden, ſo daß, als es nun galt, die Kuppel auf die Kreuzung zu ſetzen, die Pläne und Modelle Arnolfo's und ſeiner Nachfolger nicht mehr ausreichten, und die Bauverſtändigen in Verlegenheit und in Widerſpruch waren über das, was nun zu geſchehen habe? Da hatte der ſtolze Muth des jungen Künſtlers die Aufgabe gefunden, der er ſein Leben widmen wollte. Seine Umgebung bot ihm keine Anhaltpunkte dafür. Wie ſeine Zeitge-

noſſen auf wiſſenſchaftlichem Gebiet, richtete er ſeine Blicke auf das Alterthum und ſicher, bei den Baudenkmalen deſſelben Belehrung zu finden, ging er mit dem gleichgeſinnten Freunde Donatello nach Rom. Wohl galt ſein Hauptaugenmerk den Gewölben des Pantheons und der Thermen, ſowie deren Fundamentierung; aber auch die Tempel, ihre Säulen und architektoniſchen Formen, Gliederungen und Ornamente zogen ihn mächtig an, ſo daß er nach einigen Jahren (1407) mit Meſſungen, Zeichnungen und Studien aller Art reich ausgeſtattet nach Florenz zurückkehrte; wo er die Frage nach dem Bau der Kuppel noch auf der alten Stelle fand. Er hatte indeß ſchon in der Stille die Wege der Ausführung aufs reiflichſte erwogen, ohne ſich näher zu äußern; wohl aber Pläne, Modelle und Maſchinen ausgearbeitet. In der ſichern Ueberzeugung, daß er und nur er befähigt ſei, die Kuppel aufzuführen, verfolgte er ſein Ziel mit Feſtigkeit, aber auch mit Schlauheit. Denn als die Dombauverwaltung eine Verſammlung von Ingenieuren berief, um die Aufgabe ihrer Entſcheidung zu unterbreiten, ging er wieder nach Rom, um es den Bauherren nicht zu leicht zu machen, ſeine Anſicht zu vernehmen. Wie er berechnet, geſchah es: er wurde gerufen; er kam, gab aber nur ſein motiviertes Urtheil über die Schwierigkeiten ab und kehrte — taub gegen alle Bitten und Vorſtellungen — nach Rom zurück. So blieb es bis zum Jahre 1420, wo die Dombauverwaltung ſich entſchloſſen hatte, die ungelöſte Frage einer internationalen Conferenz von Architekten vorzulegen, zu welcher auch Brunelleschi eingeladen wurde. Die Schwierigkeiten für den Bau lagen vornehmlich in der Weite des Durchmeſſers und der dadurch bedingten Höhe der Kuppel, die alle ſelbſt aus dem Alterthum bekannten Maße übertreffen mußte und in der 8eckigen Form, die ein Syſtem von Ketten und Verzahnungen nöthig machte und die Aufführung von Baugerüſten bis zur Unmöglichkeit erſchwerte.

Iſt Vaſari's Bericht von jener Conferenz zu trauen, ſo muß die Wahl auf ſeltſame Baukünſtler gefallen ſein, die ſich in bis zur Albernheit geſteigerter Unkenntniß überboten,*) und dabei Brunelleschi's Anſicht für Wahnſinn erklärten und ihn als einen Verrückten mit Gewalt aus der Verſammlung fortſchaffen ließen. Die Rathloſigkeit der Baumeiſter und der Bauherren zwang die letztern doch, ſich abermals an Brunelleschi zu wenden, der ihnen nun einen ausführlichen ſchriftlichen Plan vorlegte nach welchem ihm — obwohl nur zögernd — der Bau übertragen ward.**) Nach ſeinem Plan mußte die Kuppel, der Stellung der Wände gemäß, achteckig und nach der Conſtruction des Spitzbogens aufgeführt werden, von unten nach oben an Stärke der Mauern abnehmen, und von einem zweiten Gewölbe derart umgeben ſein, daß man eine Treppe zwiſchen beide legen könnte; gegen Druck und Schub der Gewölbe waren 24 ſtarke Strebepfeiler aufzurichten. Zugleich hatte er für Lichtöffnungen, Umgänge, Regenabflüſſe u. ſ. w. geſorgt und jedes Baugerüſt für unnöthig erklärt. Nachdem er ſeine Theorie vorher noch an einem kleinen Bau praktiſch bewährt hatte,***) ſah er ſich endlich am Ziel ſeiner Wünſche: er begann den Bau der Kuppel! Noch aber war es ihm nicht vergönnt, dem Werk mit ungeſchwächter Freudigkeit ſich zu widmen, da es Mißtrauen und Neid dahin gebracht hatten, daß ihm in Lorenzo Ghiberti ein Nebenmeiſter an die Seite geſetzt wurde, der, wie er ſich ſagte, ohne alle Berechtigung einen

*) „Einer meinte ſogar, man ſolle einen Erdhaufen aufführen und Pfennige darunter miſchen; dann, wenn darauf die Kuppel gewölbt ſei, allgemeine Erlaubniß geben, das Erdreich wegzuholen; infolge deren ohne große Koſten durch das Volk der Schutt abgeführt ſein werde.“ Vaſari im Leben Brunelleschi's; ed. L. M. III. p. 207.

**) Dies Gutachten findet ſich bei Vaſari a. a. O. p. 209.

***) An der Capella Barbadori in S. Felicità zu Florenz; auch an der Capella Stiatta Ridolfi in S. Jacopo ſopr' Arno.

Theil seines Ruhmes an sich reißen würde. Erst nach vielen vergeblichen Versuchen, des unbequemen Nachbars sich zu entledigen, gelang es ihm, die Bauherrn von dessen unzureichenden architektonischen Kenntnissen durch den Augenschein zu überzeugen, worauf er am 13. August 1423 zum alleinigen lebenslänglichen Dombaumeister ernannt wurde. Die Kuppel, wie sie dasteht, achtseitig, auf einem achtseitigen Cylinder mit runden Fenstern aufgeführt und mit einer achtseitigen Laterne geschlossen, vom Boden aus 371 Fuß hoch, ist sein Werk, obwohl er die gänzliche Vollendung nicht erlebte, da er während des Baues der Laterne starb. Auch das 19. Jahrhundert sieht ihrer letzten Vollendung noch entgegen, da erst eine der acht Seiten des Cylinders ihr Ornament (und zwar nicht von Brunelleschi, sondern durch Antonio da San Gallo) erhalten hat. Hiebei ist zu bemerken, daß bei diesem Bau, für welchen die Bedingungen in der gothischen Unterlage gegeben waren, Brunelleschi seinen Ruhm als Begründer der Renaissance noch nicht bethätigen konnte. Zu diesem gelangt er erst bei den gleichzeitig begonnenen weltlichen und Kirchen-Bauten. Als solche werden u. A. von Vasari aufgeführt: die Capella degli Pazzi mit dem Klosterhof in S. Croce, Hospital und Loggia der Innocenti, die Badia von Fiesole, die Kirche S. Lorenzo (nebst einem Modell für einen Palast der Mediceer auf dem Platz dieser Kirche); der Palast Pitti, mehre Festungswerke und das Modell der Kirche S. Spirito; wozu die Herausgeber des Vasari L. M. (a. a. O. p. 235) noch bedeutende hydraulische Arbeiten gegen die Lucchesen im Jahre 1429—30 fügen.

Die Capella de' Pazzi im ersten Klosterhofe von S. Croce ist ein feines und malerisches Bauwerk, das die Blicke zunächst durch seine Vorhalle auf sich zieht, bei der die Verbindung von horizontalem Gebälk und Bogen bei einer Säulen-

ſtellung und von einem Tonnengewölbe mit einer Kuppel geiſtreich durchgeführt iſt. 6 korinthiſche Säulen mit ihren zugehörigen Pilaſtern unterſtützen die Wölbungen. Das Gebälk, aus ioniſchem Architrav, Medaillonsfries und ausladendem Geſims beſtehend, iſt über den beiden mittleren Säulen in erweiterter Zwiſchenweite unterbrochen und dient hier einem überhöhten Rundbogen zur Unterlage, neben welchem die mit ſehr flachen Doppelpilaſtern verzierte Wand mit einem zweiten Gebälk zur offenen, über die Gewölbe gezogenen Loggia aufſteigt. Aus der Vorhalle, in welcher der weiten Säulenzwiſchenweite der Eingang zur Capelle entſpricht, während den andern Säulenzwiſchenweiten hohe Rundbogenfenſter gegenüberſtehen, tritt man in's Innere, in einen einfachen Centralbau, auf der Grundlage des griechiſchen Kreuzes, mit einer niedrigen, auf 4 Bogen ruhenden polygonen Kuppel, in welcher Rundfenſter angebracht ſind, caſettierten Tonnengewölben und einem korinthiſchen Pilaſterſyſtem an den Wänden.

Die offene Halle vor dem Hospital degli Innocenti gehört mit der ihr nachgebildeten an dem Platz von S. Maria novella, mit ihren leichten luftigen Säulenarcaden auf einem durchgehends über den Platz erhöhten Sockel, zu den beſonders zweckmäßigen und einfach ſchönen Bauten von Florenz. — Im Auftrag und auf Koſten von Cosmus Medicis baute er die Abtei (Badia) der regulären Chorherren am Fuß des Berges von Fieſole. Die Kirche zeigt an der Façade noch Reſte des frühern Baues im Styl der Façade von S. Miniato. Das Innere iſt einſchiffig, mit Querſchiff, Chor und abgeſchloſſenen Seitencapellen, mit einem Tonnengewölbe gedeckt höchſt einfach und ſchmucklos. Von beſonderer Schönheit aber iſt der angrenzende Hof mit im untern Stock gewölbten Bogengängen, deren Gewölbe von Säulen und von Conſolen getragen werden, und

einem flach gedeckten, offenen Gang im obern Stockwerk, deſſen beſonders ſchlanke Säulchen durch einen mit je 2 Conſolen beſetzten Capitälaufſatz ſich reizvoll auszeichnen. Die Capitälform iſt, wie faſt durchgängig bei Brunelleschi, der römiſchen Compoſitform entlehnt, mit Eierſtab und 4 Voluten und einem mit glatten, unten durch einen Reifen zuſammengehaltenen Blättern bedeckten Hals.

Am beſtimmteſten ſpricht ſich wohl Brunelleschi's architektoniſcher Geiſt in der Kirche von S. Lorenzo aus, obſchon — nach Vaſari's Bericht — er auch hier nur Altes verbeſſert haben ſollte.*) Die Kirche iſt aber ſo aus Einem Guß in Compoſition und Ausführung, daß wir ſie unbedingt als ſeine Schöpfung betrachten müſſen. Drei Schiffe, das mittlere flach, die Seitenſchiffe kuppelgewölbt, bilden mit den den Jochen der Seitenſchiffe entſprechenden, gleichſam ein fünftes Schiff darſtellenden Seitencapellen das Langhaus; daran reihen ſich, rechtwinkelig abgeſchloſſen, Querſchiff und Chor, mit einer flachen Kuppel über der Kreuzung. Durch kleine Rundfenſter über den Seitencapellen und mäßig große Rundbogenfenſter in der Oberwand von Mittel- und Querſchiff und Chor erhält die Kirche Licht. Mittelſchiff und Abſeiten ſind durch Säulen mit Rundbogen-Arcaden geſchieden, bei denen Brunelleschi's Neuerungen aufs deutlichſte hervortreten. Um die Säulenbaſen nach antiker Vorſchrift unvermittelt auf den Boden ſtellen zu können, ohne die Säulen höher und ſtärker zu machen, als der Bau geſtattete, und um doch eine größere Höhe für die Träger der Mittelſchiffwand zu gewinnen,

*) Nach der Descrizione della Capella delle pietre dure e della Sagrestia vecchia di S. Lorenzo etc. p. 48 hat Brunelleschi das ganze Gebäude, einſchließlich der „alten Sacriſtei", im Auftrag des Cosmus P. P. erbaut. Doch ſind bei ſeinen Lebzeiten nur das Langhaus und die Sacriſtei vollendet worden. Kreuzſchiff und Tribüne ſind von Ant. Manetti und abweichend von Brunelleschi's Zeichnung ausgeführt.

gab er den Säulen einen Capitälaufſatz; und da er für die Verbindung der Säulen die Archivolte, ihres leichteren Eindrucks wegen, dem ſtrenggeſetzmäßigen Architrav vorzog, doch aber — formell wenigſtens — dem Geſetz genügen wollte, gab er dem Capitälaufſatz die Gliederung des Architravs mit Fries und Geſims, und ſtattete Capitäl, Capitälaufſatz und Archivolte reich mit Verzierungen in Relief aus. In gleicher Weiſe wurden die Seitencapellen mit Säulen, Pilaſtern, Geſimſen und Bogen eingerahmt. — In der (alten) Sacriſtei führte Brunelleschi ſodann noch das glänzende Beiſpiel eines einfachen Rundbaues auf quadratiſcher Grundlage aus, mit polygoner niedriger Kuppel ohne Cylinder, mit Rundfenſtern, und einer kleinen flachen Kuppel über dem Altarraum. Die Außenſeite ſollte bekleidet werden, hat aber bis jetzt nichts erhalten, als ein Kranzgeſims und den dürftigen Anſatz zu einer Bekleidung. Für die Façade waren ſelbſt Raphael und ſehr ernſthaft Michel Angelo beſchäftigt, ſind aber nicht über Vorarbeiten hinausgekommen. Als Beginn des Baues wird das Jahr 1425 angegeben; die Vollendung erlebte Brunelleschi nicht. — Er fertigte auch das Modell, oder Zeichnungen zu der Kirche S. Spirito in Florenz, die aber erſt lange nach ſeinem Tode (1470) zu bauen angefangen worden. Nach dem allgemeinen Eindruck möchte man ſie für eine Copie von S. Lorenzo halten; doch weicht ſie in einigen weſentlichen Punkten davon ab. Allerdings iſt auch ſie dreiſchiffig und im Chor und Querſchiff rechtwinkelig abgeſchloſſen; aber die Seitenſchiffe ſind um Querſchiff und Chor herumgeführt, ſo daß auch dieſe dreiſchiffig ſind, und ſchöne Durchſichten gewähren. Die Seitencapellen ſind halbrund und in die Umfaſſungsmauer gelegt; Mittelſchiff und Abſeiten haben flache Decken; über der Kreuzung erhebt ſich die Kuppel auf einem Cylinder. Die Fenſtereintheilung iſt nicht glücklich, indem ſich in den Winkeln

zwiſchen Langhaus, Querſchiff und Chor immer 2 Fenſter berühren.

Von einer der ſchönſten kirchlichen Compoſitionen Brunelleschi's gibt nur noch eine von Epheu umwucherte Ruine in der Nähe der Via Alfani Zeugniß.*) Es iſt dieß die für Pippo Spano aus der Familie der Scolari begonnene, aber nicht ausgebaute Votivkirche Degli Angeli, ein achteckiger Centralbau mit polygoner Kuppel, 3 hochgeöffneten Capellen, Oberlicht aus 8 Fenſtern in der Kuppel und 8 Niſchen in den Seitenwänden.

Cosmus P. P. hatte Brunelleschi beauftragt, auf dem Platz bei S. Lorenzo ihm einen Palaſt zu bauen; zog aber zu deſſen großem Leidweſen ſeinen Auftrag zurück. Dafür entſchädigte den Architekten ein Herr Luca Pitti, für welchen er die Zeichnungen zu zwei Paläſten zu machen hatte, deren größrer in Florenz ſteht und nachgehends in den Beſitz der großherzoglichen Familie übergegangen, und ſolange Florenz Hauptſtadt des Königreichs war, als Reſidenz des Königs benutzt wurde. Der Palaſt Pitti dehnt ſich mit ſeinem Erdgeſchoß über die ganze Breite eines Hügels aus, der einen weiten freien Platz davor bildet; das Obergeſchoß nimmt nicht die ganze Breite des Erdgeſchoſſes ein, ſondern erſcheint als ein Aufſatz auf der Mitte deſſelben. Ein großes Doppelportal, hohe, im Erdgeſchoß rechtwinkelig, im Oberbau halbkreisrund abgeſchloſſene Fenſter, eine vor dem obern Stockwerk durchgeführte, offene Galerie, und ein mächtiges Kranzgeſims ſichern dem Gebäude einen imponierenden Eindruck, der durch das gewaltige, nur oben etwas verfeinerte

*) Auch eine freilich nicht ganz genügende Zeichnung bei D'Agincourt a. a. O. pl. 50. 16. Der Original-Entwurf iſt aus dem Kloſter Degli Angeli durch mehre Hände gegangen und ſchließlich in den Beſitz eines Marcheſe Giuſeppe Pucci gelangt; iſt aber ſehr beſchädigt.

Ruſtico und die gänzliche Schmuckloſigkeit eine bedeutende Verſtärkung erhält. — Dagegen erſcheint ein andrer Palaſtbau Brunelleschi's (Pal. Quaratesi, ehemals Pazzi in der Via de' Proconſoli) mit ſeinen von Laubwerk bekränzten Fenſtern, ſeinen Medaillons mit Bildniſſen in den Bogenzwickeln und dem nur im Erdgeſchoß angewandten, ohnehin gemäßigten stilo rustico wie ein Schmuckkäſtchen.

Michelozzo Michelozzi.

Michelozzo Michelozzi (geb. 1396? geſt. nach 1470) wandte ſich (nachdem er noch i. J. 1427 unter Ghiberti als Bildhauer gearbeitet*), ſpäter in gleicher Eigenſchaft unter Donatello thätig geweſen) mit Glück der Baukunſt zu. Um 1441 baute er für Cosmus P. P. den Palaſt Medici, uns als Palazzo Riccardi bekannt, eines der ſchönſten Gebäude von Florenz. Die nicht ſtreng ſymmetriſch angeordnete, aber einheitlich wirkende Façade hat ein rundbogiges Portal, rundbogige gekoppelte Fenſter mit einfacher Umrahmung nach dem Steinſchnitt, ein reiches, vortretendes, allerdings etwas ſchwerfälliges Kranzgeſims und iſt im Ruſticoſtyl bekleidet, der ſich nach den durch Geſimſe geſchiedenen Stockwerken ſtufenweis von unten nach oben verfeinert. Von beſondrer Schönheit iſt der Brunnenhof mit ſeinen offenen, ringsumgeführten Arcaden, dem verdeckten Gang mit der Wiederholung der Façadenfenſter darüber, und einem offenen Corridor im zweiten Stockwerk, deſſen Säulen auf flachem Gebälk ruhen. Im Innern muß die Prachtanlage der breiten Treppe als eine der erſten derart beſonders beachtet werden.

---

*) Gaye a. a. O. I, 117 f.

Der glückliche Wurf, den Michelozzo mit der Anlage des Brunnenhofes gethan, fand vielfachen Anklang und öftere Nachahmung. Er ſelbſt baute den Hof im Palazzo Tornabuoni (jetzt Corſi), verbeſſerte den Hof des Palazzo vecchio; errichtete für Cosmus P. P. das Kloſter S. Marco mit 2 Höfen und der großen Bibliothek 1437—1442 in einfach ſchöner Weiſe mit Anordnung des Styls von Brunelleschi, ſowie das Noviziat von S. Croce mit der Capelle der Mediceer und dem zu ihr führenden Gang neben der Sacriſtei.

Unter den übrigen, von Vaſari aufgezählten Bauwerken Michelozzo's ſind der Palaſt Cafaggiuolo in Mugello für Cosmus P. P. und die Villa Careggi, 2 Meilen von Florenz und ein Palaſt in Fieſole für Giovanni de' Medici, jetzt Villa Mozzi, die bedeutendſten.

Leon Battiſta Alberti.

Leon Battiſta Alberti (1404—1472) iſt durch Begabung, umfaſſendes Wiſſen und eine faſt beiſpielloſe Thätigkeit einer der bedeutendſten Männer ſeiner Zeit, in vielen Wiſſenſchaften heimiſch, in der Kunſt — obwohl ausübender Architekt, doch — vornehmlich Theoretiker. Aus einer florentiniſchen, aber 1387 vertriebenen Familie ſtammend, iſt er 1404 in Venedig geboren. Von früheſter Jugend an nach einer univerſellen Geiſtes- und Körper-Ausbildung ſtrebend, liebte er Waffen und Pferde, übte ſich in Muſik, Wiſſenſchaften, Malerei und Bildnerei und erreichte in allen, wie in Körperſtärke und Gewandtheit einen hohen Grad von Vollkommenheit. In Bologna ſtudierte er Civil- und Kirchenrecht, und ſchrieb in ſeinem 20. Jahre eine lateiniſche Comödie „Philodoxus", die wegen ihres vortrefflichen claſſiſchen Styls für antik gehalten, und von A. Ma-

nutius als ein Werk des römiſchen Komikers Lepidus herausgegeben wurde. Nach andauernden philoſophiſchen und mathematiſchen Studien widmete er ſich literariſchen Arbeiten, die ihn veranlaßt haben mögen, nach Florenz zu gehen, wo er i. J. 1441 in naher Verbindung mit Pietro de' Medici ſtand. In den geiſtlichen Stand getreten folgte er 1447 einem Rufe des Sigismondo Malateſta von Rimini und von da an beginnt ſeine ausübende Thätigkeit als Architekt.*)

In Rimini begann er den übernommenen Ausbau der im gothiſchen Styl aufgeführten Kirche S. Francesco damit, daß er dem Spitzbogen im Innern ein modernes Gewand gab, und die Seitencapellen mit einer, von Sculpturen überhäuften, Pilaſter-Architektur einfaßte. Mit weniger Einſchränkung verfuhr er an der Außenſeite, die er ganz dem Gebot der Renaiſſance unterwarf, ohne weder vor der Unverträglichkeit mit dem Innern, noch vor der Nothwendigkeit einer Scheinarchitektur zurückzuſchrecken. Ueber einem mit einem Fries verzierten Geſims führte er an der Façade, den 3 Schiffen entſprechend, 4 Halbſäulen, und zwar mit Cannelierung, nach römiſch-korinthiſchem Muſter mit verkropftem Gebälk zur Höhe des Kranzgeſimſes auf. Zwiſchen die Halbſäulen ſetzte er vor die Seitenſchiffe Mauerblenden mit Archivolten, die auf Conſolen ruhen, vor das Mittelſchiff das Portal, rechtwinkelig, mit Geſims und flachem Giebel abgeſchloſſen und mit einer bis an den Architrav ſtoßenden, auf Conſolen aufſitzenden Archivolte überſpannt, den Raum zwiſchen Portalgiebel und Archivolte mit Caſettierung ausgefüllt. Für den obern Abſchluß (der nicht vollendet worden) wählte Alberti eine großentheils blinde Mauer, mit welcher

*) Dieſe Nachrichten finden ſich in Muratori Script. rer. Ital. Vol. XXV, von wo ſie in Della Valle's und in die deutſche Ausgabe des Vaſari übergegangen ſind.

er für die Seitenſchiffe deren Dachſchrägen folgte, für das Mittelſchiff eine verkleinerte Wiederholung der untern Abtheilung beabſichtigte. Ueber dem verkropften Geſims der beiden mittleren Halbſäulen, ſollten zwei ähnliche eine mit einem Bogen überſpannte Mauervertiefung (oder Loggia) zwiſchen ſich haben, um den Giebel des Mitteldachs zu verdecken, der ſie aber bereits hoch überragte, und die ſodann noch ein (frei in die Luft geführtes) Gebälk nebſt Giebel zu tragen gehabt haben würde. An die Seite der Kirche legte er Niſchen — nach der Zahl der innern Joche — in der Form der Mauerblenden der Façade, mit Fenſtern und mit antik geformten Sarkophagen. Das Ganze erſcheint mit ſeiner einfachen Größe, dem Uebergewicht der Mauerflächen und der Herrſchaft der Horizontale wie ein der unruhig aufwärtsſtrebenden Bewegung des gothiſchen Innern aufgeſetzter Dämpfer, und muß als der ſprechendſte Ausdruck der neuen architektoniſchen Anſchauungsweiſe betrachtet werden.*)

Von Rimini ging Alberti wahrſcheinlich nach Florenz zurück, berufen von dem Marcheſe Lodovico Gonzaga von Mantua, der als Oberfeldherr der Republik 1454 den Frieden zwiſchen Mailand, Venedig und Florenz mit Hülfe des Papſtes Nicolaus V. zu Stande gebracht und aus dankbarer, frommer Freude dafür ſeinen rückſtändigen Gehalt zu einem Neubau der Chorcapelle der S. Annunziata beſtimmt hatte, in welcher die dem Feind abgenommenen Waffen als Siegstrophäen aufgehängt werden ſollten. Wenn Vielen das Leben als ein Kampf um die Exiſtenz erſcheint, ſo liefert die Renaiſſance für dieſe Anſicht

*) Nach der Inſchrift des Hauptfrieſes beendigt 1450. Doch iſt durch neuaufgefundene Documente erwieſen, daß Alberti 1454 von Rom aus eine andere Zeichnung für die Façade mit mehren Veränderungen geſchickt, die alsdann von Matteo Paſti aus Verona zur Ausführung gebracht worden.

zahlreiche Belege. Die alte, mit Fresken ausgemalte Chorcapelle fiel unter dem Hammer Alberti's, um ſeinem neuen, nicht ſehr glücklichen Plane Platz zu machen, einer Art Rundtempel mit 9 im Kreis geſtellten runden Niſchen mit auf Pilaſtern ruhenden Rundbogen und mit einer Kuppel ohne Fenſter und Laterne, einer Anordnung, die von Anfang an vielfachen Tadel erfahren mußte, der beſonders nachdrücklich von Giov. Aldobrandini in 3 Briefen aus Florenz 1471 an Gonzaga ausgeſprochen worden, um die Vollendung nach dem „verworrenen Plan" Alberti's zu verhindern, die indeß nach vielen Unterbrechungen doch 1476 erreicht wurde.*) — Von Nicolaus V. für ſein Unternehmen eines Neubaues der Peterskirche zu Rathe gezogen, verweilte Alberti einige Jahre in Rom, kehrte aber nach Florenz zurück, um für die Familie Rucellai mehre Bauten auszuführen, namentlich den Palaſt, nebſt dem Gartenhaus und den Loggien. Der Palaſt hat über dem ſehr hohen Erdgeſchoß mit quadratiſchen (Entreſol)-Fenſtern und rechtwinkelig abgeſchloſſenen Thüren, 2 Stockwerke mit gekoppelten Rundbogenfenſtern, ſein Ruſtico iſt durch Pilaſterordnungen in allen 3 Stockwerken unterbrochen und belebt und zu Gunſten der Pilaſter ſehr gemäßigt gehalten. Der ganze Bau, mit Einſchluß des zierlichen Conſolengeſimes, iſt von ausnehmender Schönheit und zeigt uns deutlich, daß gegenüber der kirchlichen Baukunſt das Uebergewicht der Renaiſſance in der bürgerlichen Baukunſt liegt.

Im Jahre 1467 errichtete Alberti für dieſelbe Familie Rucellai eine Capelle in der Kirche S. Pancrazio zu Florenz mit Säulen- und Pilaſterſtellung und im Innern mit einem dem Sarge Chriſti in Jeruſalem nachgebildeten Sarkophag.**)

*) Ausgeführt von dem florentiniſchen Architekten Antonio Manetti.

**) Die Capelle nebſt dem Sarkophag ſind noch vorhanden, die Verbindung mit der (aufgehobenen) Kirche iſt vermauert.

Einem ſehr bedenklichen Unternehmen Alberti's begegnen wir im J. 1470, in welchem er beſchäftigt war, die Façade von S. Maria novella in Florenz zu beendigen. Die Unverträglichkeit von Gothik und Renaiſſance, die bei S. Francesco in Rimini, wo ſich Beide in das Innere und Aeußere getheilt, noch nicht ſcharf hervorgetreten, mußte hier, wo ſie ſich neben einander in die Hände arbeiten ſollten, grell zu Tage kommen. 120 Jahre waren verfloſſen, ſeit man die Bekleidung der Façade begonnen hatte. Neben Spitzbogen, Spitzgiebel, Leſſinen und Bogenfrieſe ſetzte nun Alberti ſein Portal mit einem über einem Architrav auf Pilaſtern ruhenden gegliederten Rundbogen, eingeſchloſſen von 2 hohen korinthiſchen Halbſäulen, die mit den Halbſäulen und Pilaſtern gleichen Styls an den Ecken der Façade bis zu dem um ihretwillen verkropften Geſims des erſten Stockwerks emporreichen. Die Vorderwand des hohen Mittelſchiffs maskierte er durch eine antike Tempelfronte mit Pilaſterſtellung, korinthiſchem Gebälk und flachem Giebel, wobei das Radfenſter zwiſchen den beiden mittlern Pilaſtern eine ſeltſame Figur macht. Aber wirklich beklagenswerth iſt das Mittel, wodurch er die Seitenſchiffdächer maskieren und zugleich die Verbindung ſeines tempelartigen Aufſatzes mit den untern Stockwerken herſtellen wollte, indem er das rechtwinkelige Dreieck der Dachvorderſeite durch eine in's Koloſſale vergrößerte, auf den Kopf geſtellte Conſolenform, und dieſe mit Moſaik, ſogar mit zwei ſcheinbaren Radfenſtern ausfüllte, die ſich im Dreieck noch viel widerſinniger ausnehmen, als die wirkliche runde Oeffnung zwiſchen Pilaſtern.

Was Alberti bei S. Maria novella nur für den obern Abſchluß der Façade angewandt, davon machte er ungefähr gleichzeitig für die ganze Façade von S. Andrea zu Mantua Gebrauch, die im J. 1472 nach ſeiner Zeichnung zu bauen an-

gefangen worden iſt. Es iſt eine Tempelfronte, bei welcher 4 koloſſale korinthiſche Pilaſter eine gleich hohe, von kleinen Pilaſtern, Geſims und Archivolte eingefaßte Portalniſche, und rechts und links in 3 Stockwerken je eine Thüre, ein Fenſter und eine Niſche einfaſſen. Das Ganze ſchließt nach oben mit einem fortlaufenden Gebälk von Architrav, Fries und Geſims und einem großen flachen Giebel. An die innere Raumeintheilung erinnert nichts, als die Dreitheilung durch die 4 Pilaſter.

Wenn Leon Battiſta Alberti als praktiſcher Baumeiſter wenig glänzende Erfolge gehabt, ſo war ſeine ſchriftſtelleriſche Thätigkeit um ſo erfolgreicher, was vornehmlich von ſeinem Werke „De re aedificatoria Lib. X.“, das er handſchriftlich hinterlaſſen, in vollem Maße gilt,*) und von welchem die Herausgeber des Vaſari L. M. (IV. S. 65) ſagen, daß es, verbreitet durch ganz Italien und im Ausland, allein den Sieg der claſſiſchen Architektur befeſtigt habe. Und L. Schorn (in der deutſchen Ausgabe des Vaſari II, 1. 340 not.) äußert ſich in bezeichnender Weiſe, wie folgt: „Leon Alberti hat in dieſem Werk das detaillierte Reſultat ſeiner architektoniſchen Theorie und Praxis niedergelegt und ſich durch daſſelbe nicht mit Unrecht den Namen des italieniſchen Vitruv erworben; denn er hat ganz nach dem Vorbild dieſes Schriftſtellers gearbeitet. Wie in ſeiner Baupraxis ſo iſt auch in ſeinem Lehrgebäude die Architektur der Alten ſein einziges Vorbild, und er hat ohne Zweifel durch Lehre und Beiſpiel am meiſten beigetragen, um den neuen Styl zu befeſtigen, welchen Brunelleſchi hervorrief, indem er ſich zuerſt entſchieden den Formen der römiſchen Baukunſt zuwandte. Als Gelehrter von dem damals herrſchenden Enthuſiasmus für alte Literatur und Kunſt ergriffen, war

*) Aelteſte Ausgabe 1485 von Mazzuchelli; erſte ital. Ueberſetzung Venedig 1546; zweite von Bartoli zu Florenz 1550.

Alberti noch viel entschiedener in seiner Verehrung des Alterthums, als Brunelleschi. In seinem Buche ist er ein vollkommener Römer und Heide. Er nimmt alle seine Beweise und Beispiele aus dem Alterthume; die mittlern Jahrhunderte und die in der christlichen Zeit entstandenen Werke sind für ihn gar nicht vorhanden; statt von Kirchen spricht er von Tempeln der Götter, und beantwortet sogar (L. VII. c. 3) die Frage „welchen Göttern man Tempel erbauen müsse?" Um die Forderungen des Rituals im christlichen Kirchengebäude ist er gänzlich unbekümmert, ja er hält es „der Mühe nicht werth, darauf Rücksicht zu nehmen." Das war denn die klar und deutlich ausgesprochene Säcularisierung der kirchlichen Baukunst, wie sie aus der ganzen Geistesrichtung der Zeit hervorgieng und von der Hierarchie selbst wie von den Schwesterkünsten getheilt wurde.

Die Nachfolger Brunelleschi's: Giuliano und Benedetto da Majano. Antonio und Bernardo Rossellino. Bernardo Fiorentino. Giuliano da Sangallo. Cronaca. Francesco di Giorgio.

Die Wege Brunelleschi's verfolgten ferner die Brüder Giuliano und Benedetto da Majano. Giuliano (geb. 1432 gest. 1490), anfänglich mit eingelegter Arbeit und Bildhauerei beschäftigt, auch in Marmorornamentik thätig, tritt spät mit bedeutenden Bauwerken auf. 1482 von K. Alfonso II. nach Neapel berufen baute er daselbst die Porta Capuana von weißem Marmor mit einer Pilasterstellung in Compositordnung und reich in Verzierungen (die häßliche Attike ist ein späterer Zusatz) und den Palast von Poggio reale.*) — Benedetto (geb. 1442 gest. nach 1498) arbeitete auch anfänglich in Inta-

*) Von diesem Palast ist nichts mehr vorhanden. Vasari's Angabe,

glio's, dann als Bildhauer und Ornamentiſt (die Thüre im Verſammlungsſaal des Palazzo vecchio, das Grabmal in der Capella Strozzi in S. Maria novella, die Kanzel in S. Croce, wovon ſpäter die Rede ſein wird u. a. m.), erlangte aber den höchſten Ruhm als Architekt durch ſeinen Entwurf zu dem Palaſt Strozzi in Florenz (1489), dem vollendetſten Beiſpiel des florentiniſchen Palaſtſtyls mit Ruſtico-Bekleidung, wirkſam ohne Pilaſterſtellung und Ornamente durch harmoniſche Contraſte der Raumvertheilung zwiſchen Mauerfläche und Fenſtern und die glücklichſten Verhältniſſe der letztern wie der Eingänge. (Das Prachtgeſims über dem glatten Fries und der Hof ſind von Cronaca.) Mehr in Brunelleschi's Weiſe iſt ein zweites Bauwerk: der Porticus von S. Maria delle Grazie zu Arezzo (mit der zugehörigen, nun zerſtörten Treppe), eine Halle, deren Arcaden von Säulen (ohne Sockel) mit Capitälaufſätzen im Gebälkſchnitt getragen werden, und wo über dem Gebälk und dem weitauslabenden reichen Kranzgeſims das Dach mit hängenden verzierten Steinplatten 3 Ellen weit vorragt.

Giuliano und Benedetto hatten noch einen Bruder, Giovanni, der gleichfalls Künſtler war. Ein gemeinſchaftliches Werk von ihnen war die Capelle der Madonna dell' Ulivo in der Nähe von Prato.*) Am Vordertheil des Altars ſteht die Inſchrift: Julianus et Jovanni et Benedictus Majani Leonardi F. hanc aram posuerunt sculpseruntque MCCCCLXXX.**)

---

daß Giuliano da Majano den Triumphbogen Alfonſo's I. errichtet habe, iſt irrthümlich, da derſelbe vom J. 1443 ſtammt, in welchem Giuliano 11—12 Jahre alt war. Der Erbauer iſt — nach einer Grabſchrift in S. Maria nuova zu Neapel — Pietro di Martino aus Mailand. S. Vaſari L. M. IV. S. 11. Die Grabſchrift in der deutſchen Ausgabe des Vaſari II, 1. S. 291.

*) Jetzt im Dom zu Prato.

**) Baldanzi, La Madonna dell' Ulivo presso Prato disegnata e descritta, 1838.

Die mehr ornamentale Architektur findet 2 vorzügliche Vertreter in Antonio und Bernardo Roſſellino (eigentlich Gamberelli; Roſſellino war ein Beiname; vollſtändig: Bernardo di Matteo di Domenico Gamberelli. S. Gaye, Cart. I. doc. 73). Antonio (geb. 1427, geſt. um 1490) iſt vornehmlich als Bildhauer bekannt. Sein Talent als Architekt bethätigte er in der ſchönen Grabcapelle des Cardinals Jacob von Liſſabon in S. Miniato bei Florenz,*) hoch ausgezeichnet durch ihre architektoniſchen Ornamente.

Bernardo (geb. 1409, geſt. um 1470) hat als Architekt vornehmlich in Siena für die Familie Piccolomini gearbeitet, beſonders aber mit verſchiedenen ſchönen Grabmälern ſich einen Namen gemacht, u. a. mit dem des Geſchichtſchreibers Lionardo Bruni in S. Croce**) († 1443), ferner der Beata Villana in S. Maria novella (1451);***) des Rechtsgelehrten Filippo Lazari in S. Domenico zu Piſtoja (1464).†) — Vaſari, geſtützt auf des Gianozzo Manetti Lobſchrift auf P. Nicolaus V.,††) und die darin enthaltene Nachricht von deſſen Beziehungen zu dem „Baumeiſter Bernhard von Florenz", führt eine große Anzahl von Neubauten, wie von Reſtaurationen älterer Gebäude auf, die ihm der Papſt übertragen, darunter den Plan zu einem neuen vaticaniſchen Palaſt, groß und prächtig, wie für den Oberherrn der Welt, der inzwiſchen nicht zur Ausführung kam; und v. Rumohr (Ital. Forſchungen II. S. 180, 194 ff.) ſieht im Anſchluß an dieſe Anſicht in dem „Bernhard von Florenz", welchem P. Pius II. große Bauten in Pienza übertragen hatte,†††) keinen

*) Abbildung in den Mon. sepolcr. d. Toscana T. XXIII.
**) Abbild.: Mon sepolcr. d. Tosc. T. 2.
***) Ebendaſelbſt.
†) Ebendaſelbſt. Taf. 44
††) Abgedr. bei Muratori a. a. O. III p. 2.
†††) Pii II. comm. L. VIIII. p. 425 ff.

andern Baumeiſter, als Bernardo Roſſellino, dem er damit ſeine wohlverdiente Ehrenſtelle in der Kunſtgeſchichte wieder erobert zu haben glaubt. Dem entgegen ſtellen die Herausgeber des Vaſari L. M. (IV. p. 207 not.) einen andern „Bernardo di Lorenzo Fiorentino" auf als Baumeiſter nicht nur Pius' II., ſondern ſchon Nicolaus' V. Dieſer Bernardo Fiorentino jedenfalls (und nicht Francesco di Giorgio, wie Vaſari in deſſen Leben (a. a. O. erzählt), hat — nach P. Pius' II. eigenen Aufzeichnungen (in ſeinem „Commentario") — in ſeinem zur Stadt und zu einem Biſchofsſitz umgewandelten und Pienza getauften Geburtsort Corſignano, ſüdlich von Siena, des Papſtes große 1459 begonnene Bauunternehmungen, im Style der von Nicolaus V. und Paul II. in Rom errichteten Gebäude, namentlich der Kirche und des Porticus von S. Marco, ausgeführt: die Kathedrale, den päpſtlichen Palaſt (Pal. Piccolomini) mit eindruckvoller 90 Fuß hoher Façade, mit einem Arcadenhof und einem dreifachen durch alle Stockwerke geführten Säulengang an der Mittagſeite (Kunſtblatt 1843, No. 8—13) den biſchöflichen Palaſt, die Wohnung des Propſtes und der Domherren, und ein Rathhaus, ſämmtlich auf ziemlich gedrängtem Raume, eine ebenſo ſchöne als großartige Baugruppe, an die ſich ſodann noch eine Anzahl Wohngebäude von Cardinälen und anderen Hofleuten anſchloſſen.*) Verhält ſich die Sache ſo, ſo haben wir einen zweiten, dem Vaſari unbekannten, aber höchſt

*) Die Kathedrale iſt dreiſchiffig mit 3 Jochen des Langhauſes, einem Querſchiff und rechtwinkligem Chorabſchluß. Die auffallendſte, der Renaiſſance nicht eigenthümliche Form im Innern ſind die Pfeilerbündel in romaniſcher Grundform, denen der Architekt, um möglichſt hoch hinaufzukommen, ohne dem Pfeilerbau eine das Licht und den Raum beeinträchtigende Stärke zu geben, ein ganzes Syſtem von Pfeilerſtücken mit Geſimſen über dem Capitälring aufgeſetzt hat. Die Fenſter haben die gekoppelte Rundbogenform; nur im Chor iſt ein ſpitzbogiges.

bedeutenden „Bernhard von Florenz“ als Architekten des 15. Jahrhunderts; andernfalls hätte Bernardo Rossellino eine der interessantesten und umfassendsten architektonischen Aufgaben auszuführen gehabt, ohne daß Vasari, der sie dem Francesco di Giorgio zugeschrieben, Kunde davon hatte. In der Aufgabe selbst aber und der Art ihrer Lösung steht das ausgedehnteste Beispiel vor unsern Augen, von der gänzlichen Umwandlung und Verweltlichung, welche die Baukunst durch die Renaissance erfahren. Fernab religiösen Beweggründen, heiliggehaltenen Traditionen von Martyrien und Wundern, nur zur Verherrlichung seines Namens erhebt ein Papst sein kleines, in öder unfruchtbarer Gegend gelegenes Geburtsdorf zur Würde einer Stadt und schmückt es mit einem Dom und mit fürstlichen Palästen in einer Weise, welche den Gegensatz zwischen kirchlicher und bürgerlicher Baukunst gänzlich aufhebt, der letztern das Uebergewicht gibt, und zwar mit einer dem Heidenthum entlehnten Architektur. Für die Baugeschichte aber, wie für die Baukunst selbst ist das Unternehmen von vielseitiger Wichtigkeit, indem hier gewissermaßen ein Bilderbuch der Frührenaissance vor uns aufgeschlagen und zugleich durch die Zusammenstellung verschiedener, aber in den Intentionen übereinstimmender Gebäude eine große harmonische Wirkung hervorgebracht ist.

Ein besonderes Feingefühl entwickelte Giuliano da Sangallo, dessen schöner, jetzt vermauerter Kreuzgang in S. Maria Maddalena de' Pazzi 1479 indeß doch die blinde Verehrung der Antike nicht verleugnet, indem sein Horizontalgebälk von Säulen getragen wird, deren ionische Capitälform einem Beispiel des tiefsten Verfalles altrömischer Kunst entnommen ist. Sein vorzüglichstes Bauwerk in Florenz ist der Palazzo Gondi (1490), dessen Façade er im Erdgeschoß ein starkes, im ersten Stockwerk ein schwaches, im zweiten kein Rustico gegeben, und

deſſen kleiner Hof mit den hohen Arcaden und korinthiſchen Säulen, und dem zierlichen Brunnen in der Mitte zu den erfreulichſten Denkmalen der Renaiſſance in Florenz zu zählen iſt. — In die gleiche Reihe darf man auch die von ihm für Lorenzo il Magnifico erbaute Villa Poggio a Cajano, 3 Stunden von Florenz, rechnen.

In der Kirche Madonna delle Carceri zu Prato hat Giuliano (1485—1492) die Aufgabe eines Centralbaues in einfach-ſchöner und klar-verſtändiger Weiſe gelöſt. Auf der Grundlage des griechiſchen Kreuzes, deſſen Arme mit caſettierten Tonnengewölben gedeckt ſind, die ein Pilaſterſyſtem korinthiſcher Ordnung zur Stütze haben, erhebt ſich über 4 Pfeilern und den entſprechenden Bogen die kreisrunde Kuppel mit ihrem nicht hohen Cylinder, und mit Rundfenſtern zwiſchen ihren 12 Rippen, und bildet mit den Schiffen ein Ganzes von ganz harmoniſchen Verhältniſſen. — Faſt gleichzeitig (1488—1492) erbaute Giuliano auch die Sacriſtei von S. Spirito zu Florenz, von kirchlichen Bauwerken der Renaiſſance eines der ſchmuckſten Denkmale, achteckig, mit Niſchen zwiſchen einer Pilaſterſtellung, darüber rechtwinklige und in den Lunetten runde Fenſter und als Schluß eine runde Kuppel. — Die Arbeiten von Antonio, Giuliano's Bruder, gehören der ſpäteren Renaiſſance an, wobei wir ſeiner gedenken werden. Dagegen müſſen wir Cronaca (Simone Pollajuolo 1454— 1509) in die ältere Reihe ſetzen. Sein ruhmvollſtes Werk iſt die Vollendung des Palazzo Strozzi in Florenz, namentlich das einem in Rom gefundenen antiken Fragment im großen Maßſtab nachgebildete Kranzgeſims, das durch ſeine ſchönen Formen wie durch ſeine großartigen Verhältniſſe imponiert. In Gemeinſchaft mit Giuliano da Sangallo hat er das ſchöne Veſtibul der Sacriſtei von S. Spirito mit dem von Säulen getragenen Tonnengewölbe gebaut, und auf dem

Platz vor der Kirche den Palazzo Guadagni, der sich durch eine Säulenhalle im obersten Stockwerk auszeichnet.

Von hervorragenden toscanischen Architekten dieser Zeit ist noch Francesco di Giorgio aus Siena, geb. 1423, gest. bald nach 1506, anzuführen, obschon er vornehmlich Kriegsbaumeister und Ingenieur, sowie Schriftsteller im Baufach war.*) Obwohl nun seine Bauthätigkeit hauptsächlich auf Befestigungen, Burgen, Mauern u. dgl. beschränkt war, gibt es doch auch ein historisch beglaubigtes kirchliches Gebäude von ihm, die Madonna di Calcinajo unterhalb Cortona, die er im Jahre 1484 begonnen und die nach seinem Tode von Pietro di Domenico di Norbo fortgesetzt und 1514 vollendet worden. Diese Kirche, weit und breit die schönste der Umgegend, ist im griechischen Kreuz gebaut, mit 3 Capellen und einer achtseitigen Kuppel; die Façade hat 3 Stockwerke und einen flachen Giebel. Sie ist einfach, schlicht bis fast zur Dürftigkeit und doch von großer architektonischer Wirkung. Francesco stand lange und wiederholt im Dienst der Herzoge von Urbino, für welche er nach eigener Angabe 136 Gebäude ausgeführt. Sein Ruhm war so verbreitet, daß seine Thätigkeit und Kenntniß von allen Seiten in Anspruch genommen wurde: 1490 wurde er mit andern Architekten nach Mailand berufen, um über die Anlage der Domkuppel seinen Rath zu ertheilen und fertigte dafür eine Zeichnung und ein Modell. Seine Vaterstadt hielt ihn hoch in Ehren und fest an ihren Aufträgen, so daß Fürsten und Städte es für ein Glück anzusehen hatten, wenn er ihnen für eine Zeit abgelassen wurde.**)

*) Wir haben von ihm: Trattato di architettura civile e militare di Francesco di Giorgio Martini, architetto Senese del secolo XV. ora per la prima volta pubblicato per cura del Cav. Cesare Saluzzo con dissertazioni e note per servire alla storia militare italiana. Torino 1841. 2 Vol. 4° mit Atlas von 38 Kupf. Fol.

**) Als Beispiel seiner Werthschätzung führe ich den Schluß des Dank-

Bildnerei.

Die Schule von Florenz. Lorenzo Ghiberti.

Die toscaniſchen, namentlich die florentiniſchen Sculpturen des 15. Jahrhunderts haben auf den erſten Anblick nicht den Anſchein, als ob ſie aus der allgemeinen, dem Alterthum zugewandten Stimmung hervorgegangen wären, wie die Werke der Baukunſt. Sieht man indeß näher zu, ſo tritt bei der Sculptur ebenſowohl die Verwandtſchaft mit der Antike hervor, als bei der Architektur eine von ihr ſehr verſchiedene Eigenthümlichkeit unverkennbar iſt. Die geiſtigen Beſtrebungen des Zeitalters waren, wie wir geſehen, mehr wiſſenſchaftlicher als poetiſcher Natur; infolge deren auf dem Gebiet der bildenden Künſte der Realismus an die Stelle des Idealismus, gründliches Studium der Natur anſtatt der freien, allgemeinen Auffaſſung ihrer Erſcheinungen, eine möglichſt vollendete Ausführung ſtatt der bisherigen mehr ſkizzenhaften Behandlung verlangt und geſetzt wurden. Die Bekanntſchaft mit den Sculpturen des römiſchen Alterthums — das griechiſche lag größtentheils außerhalb des Geſichtskreiſes — namentlich mit den Reliefs der römiſchen Triumphbogen und Sarkophage, mußte die Bildhauer vor Allem zu einer gleichen Vollendung der Technik reizen; ſie mußte dieſe an ein genaues Studium der Natur und möglichſt wahre, ja individuelle Formenbildung knüpfen, wie ſie die auszeichnende Eigenſchaft der antik-römiſchen Sculptur iſt; und nicht minder einen Werth auf Figurenreichthum in den Darſtellungen legen laſſen, den man

ſchreibens der Republik Lucca an die Signoria von Siena vom 19. Aug. 1491 an, nachdem ſie Francesco eine Woche lang bei ſich gehabt: „Vobis et Vestrae Ex. Reipublicae magnopere gratulamur, quae tam bonum tamque modestum habeat civem, et ita in architectura eruditum, ut parem non habeat tota Italia judicio nostro.

bis dahin nicht gekannt, wenigstens nicht gesucht hatte. Kaum wurde man sich dessen bewußt, daß man auf diesem Wege über die Grenzen der Bildnerei in das Gebiet der Malerei getreten war, die mit der scheinbaren Vertiefung ihrer Räume schrankenlos über die Zahl ihrer Gestalten verfügen konnte; ein Vortheil den auch die Bildnerei sich anzueignen versuchte, indem sie ihren Reliefs Vorder-, Mittel- und Hintergrund gab, ihre Figuren demgemäß stufenweis verkleinerte, und die Gesetze der Linearperspective auf das architektonische Beiwerk anwandte, ohne zu bedenken, daß der Augenpunkt im Gemälde unwandelbar ist, im Relief aber mit dem Beschauer zugleich die Stelle wechselt.

Die Pflege der Kunst war den Florentinern eine Herzensangelegenheit, eine Lebensaufgabe; und glücklich fügte es sich, daß zahlreiche Talente der herrschenden Neigung entgegenkamen. Aber die neue Richtung des Kunstgeschmacks sollte sich nicht in einzelnen zerstreuten Leistungen, sondern in einer großen und glänzenden Kunstunternehmung offenbaren, bei welcher alle hervorragenden Kräfte ihren Werth erproben könnten. Es beschloß daher die Signorie von Florenz in Verbindung mit der Genossenschaft der Kaufleute im Jahre 1402, am Baptisterium S. Giovanni, dessen Haupteingang, dem Dom gegenüber, im Jahre 1330 mit den ehernen Thüren des Andrea Pisano geschmückt worden war, in gleicher Weise auch die Thüren der andern beiden Eingänge ausführen zu lassen; und um den vorzüglichsten der vorzüglichen Meister für diese Arbeit zu gewinnen, und zugleich einen edlen Wetteifer unter den Künstlern zu erwecken, wurde eine Preisbewerbung ausgeschrieben, bei welcher sich einheimische und fremde Bildhauer betheiligen konnten. Aus der Zahl der Bildhauer, die sich zur Concurrenz gemeldet, wurden indeß nur 6 ausgewählt, und als Preisaufgabe ein Relief mit der Darstellung der Aufopferung Isaak's, in Form und

Größe der Reliefs von Andrea, geſtellt, das in Erzguß ausgeführt und ciſeliert einem Schiedsgericht von 34 Perſonen unterbreitet werden ſollte. Die Preisbewerber waren: Filippo Brunelleschi, Lorenzo Ghiberti, Jacopo della Quercia von Siena, Niccolo Lamberti von Arezzo, Francesco Valdambrini und Simone da Colle. Rechtzeitig waren die Probearbeiten beendigt; die Meinungen im Schiedsgericht, deßgleichen im Publicum waren getheilt; viele Fremde, Maler, Bildhauer, Goldſchmiede waren der an ſie ergangenen Einladung zufolge nach Florenz gekommen, die mit den Florentiniſchen Erwählten eine Commiſſion von 34 Perſonen bildeten, die Arbeiten nach allen Beziehungen gründlich prüften und ſich endlich dahin einigten, daß nur zwei Reliefs in wirkliche Erwägung zu ziehen ſeien: das des Fil. Brunelleschi und des Lorenzo Ghiberti, worauf ſchließlich dem Letztern der Preis zuerkannt wurde. Beide Arbeiten ſind wohlerhalten auf uns gekommen und werden gegenwärtig im Nationalmuſeum zu Florenz aufbewahrt. Beide können — ſowohl in dem, worin ſie miteinander übereinſtimmen, als in dem, worin ſie von einander abweichen — als das Programm der neuen Schule betrachtet werden.

In dem Rahmen einer Formella (einer Raute mit einer halbkreisförmigen Ausladung an jeder Seite) iſt der Moment dargeſtellt, wie Abraham, im Begriff ſeinen Sohn zu tödten, durch einen Engel abgehalten und auf einen Widder als Erſatzopfer verwieſen wird. 2 Knechte und ein Eſel ſind vorſchriftsmäßig in die Darſtellung gezogen.

Uebereinſtimmend ſuchen Beide den Moment der unmittelbar bevorſtehenden, aber noch rechtzeitig verhinderten Opferung in rechter Wirklichkeit darzuſtellen, wenn auch bei Ghiberti Abraham mit dem Meſſer erſt noch droht und nur Iſaak den Engel erblickt, der über ihm ſchwebt und nach einem auf dem nahen

Felsen vor einem Gebüsch liegenden Widder zeigt, während bei Brunelleschi Abraham den Sohn am Kopf angefaßt und das Messer bereits an die Kehle gesetzt hat, so daß die Anwendung physischer Kraft des Engels, der Abrahams Arm festpackt, dazu gehört, das Unglück zu verhüten und den Widder (der sich neben dem Opferaltar eingefunden, freilich nicht ohne sich hinterm Ohr zu kratzen) an Isaaks Stelle als Opfer zu bezeichnen. Beide Künstler mußten für nothwendig erachten, die Begleiter Abrahams in völliger Unkenntniß seines für sie unerklärlichen und also unerlaubten Vorhabens zu zeigen, und sie thaten es deutlich, wenn auch in verschiedener Weise: während Ghiberti sie durch einen Felsen von der Opferhandlung scheidet, läßt Brunelleschi den Einen sich angelegentlich mit dem Esel, den er füttert, beschäftigen, den Andern schlafen. Beide Künstler haben für die Körperformen, auch für die thierischen, sehr eindringende Studien gemacht, für die Gewänder aber weiche, geschwungene Linien der Falten mit wenig Flächen, in nicht gut verstandener Nachahmung antiker Gewandfiguren gewählt. Ein gewisses Stylgefühl, das sich darin kund gibt, tritt noch deutlicher hervor an dem Opferaltar, den beide Künstler — entgegen aller Wahrscheinlichkeit — in antik-classischen Formen gebildet, Brunelleschi außerdem mit einem Relief, das ein Menschenopfer darstellt (?), Ghiberti mit schönen Arabeskenranken ausgestattet.

Der Hauptunterschied beider Darstellungen liegt in der Anordnung. Bei Ghiberti ist das Relief durch eine senkrechte Linie in zwei Hälften getheilt, in deren einen (rechts) die drei Hauptpersonen: Isaak, Abraham und der Engel, in der andern die Nebenpersonen: die Knechte, der Esel und der Widder sich befinden. Zieht man aber eine Diagonale von links unten nach rechts oben, so hat man die Hauptmasse der Composition, während in der Diagonale von rechts unten nach links oben nichts

liegt, als Iſaaks abgelegte Kleidung und der Widder, wodurch das Gleichgewicht nicht hergeſtellt wird. Hat ſich Ghiberti durch den mit Vorliebe für das Zufällige gepaarten maleriſchen Sinn leiten laſſen, ſo folgt Brunelleschi ſeinem durch architektoniſche Geſetze gebildeten Geſchmack und gewinnt damit eine größere plaſtiſche Ruhe in ſymmetriſcher Anordnung: Der Opferaltar mit Iſaak bildet die Mitte des Reliefs, rechts Abraham, links der Engel mit dem Widder unter ihm; alsdann in der untern oder vordern Abtheilung ein Knecht rechts, einer links, der Eſel in der Mitte.

Wenn nun doch Ghiberti den Preis davongetragen, ſo erklärt ſich dies einestheils daraus, daß das architektoniſch-plaſtiſche Stylgefühl aus dem Zeitgeſchmack verſchwunden war, der ſich dem abſichtlos Zufälligen als dem Wahrſcheinlichen mehr zuwandte; dann aber weil Ghiberti in den Bewegungen der Geſtalten einen Schönheitſinn zeigte, mit welchem er ſeinen Nebenbuhler weit hinter ſich ließ, wie denn Brunelleschi's Iſaak die widerwärtigſten Spitzwinkelbewegungen macht, der Iſaak Ghiberti's aber noch ſpäteren Malern als Muſter der Schönheit gedient hat. Auch warf es ein Gewicht in die Waagſchale, daß Ghiberti's Relief im Ganzen gegoſſen war, während Brunelleschi das ſeinige nur ſtückweis zu Stande gebracht und zuſammengeſetzt auf eine Platte mit Schrauben befeſtigt hatte.

Der Erfolg war, daß der Beſchluß über die Herſtellung der Thüre mit 20 Reliefs aus dem Neuen Teſtamente und mehren Nebenfiguren zur Ausführung kam und dieſe am 23. November 1403 dem Lorenzo Ghiberti übertragen wurde; wovon alsbald ausführlicher berichtet werden ſoll. Mit dieſer umfaſſenden Arbeit beginnt die Bildhauerſchule der Renaiſſance in Florenz ihre glänzende Laufbahn!

Es unterliegt wohl keinem Zweifel: Lorenzo Ghiberti

war nicht nur der beliebteſte, ſondern auch der talentvollſte Bildhauer ſeiner Zeit. Dem herrſchenden, vornehmlich auf die äußere Erſcheinung gerichteten Geſchmack kam er mit vollen Händen freigebig entgegen, und überraſchte die Welt mit Gaben, die alles Vorhandene an Reiz und Reichthum überboten, und als Bildhauer mit Fähigkeiten, die man für ein ausſchließliches Vorrecht der Malerei gehalten hatte. Und indem er die Schranken überſprang, die ſeine Kunſt von der Kunſt der Malerei ſcheiden, entfaltete er zugleich eine ſo große techniſche Geſchicklichkeit, daß man nicht wußte, und vielfach noch heute nicht weiß, ſoll man in ihm den Künſtler rühmen, oder den Virtuoſen bewundern, für welchen es keine Geſetze gibt?

Lorenzo di Cione Ghiberti, nach ſeinem Stiefvater auch di Bartoluccio genannt, iſt 1378 zu Florenz geboren und erlernte zuerſt bei letzterem die Goldſchmiedekunſt. Seine weitere künſtleriſche Entwickelung liegt nicht klar vor Augen. Er ſelbſt ſagt von ſich*), daß ſein Geiſt ſich ſehr der Malerei zugewendet (ohne freilich einen Meiſter zu nennen, an den er ſich angeſchloſſen) und daß er, noch in jungen Jahren, i. J. 1400 als Gehülfe eines ausgezeichneten Malers (den er auch nicht mit Namen nennt) nach Rimini gegangen, um für Malateſta von Peſaro ein Zimmer auszumalen, welche Arbeit auch mit vielem Fleiß ausgeführt wurde. Von weiteren Malereien für Malateſta ließ er ſich durch den für die Broncethüren für S. Giovanni zu Florenz ausgeſchriebenen Concurs abhalten und meldete ſich „mit den andern Bildhauern" bei den Werkmeiſtern des beſagten Baptiſteriums. So tritt er plötzlich als Bildhauer auf, und zwar gleich als Sieger über alle Mitbewerber, ohne daß wir erfahren, wem er ſeine Ausbildung als ſolcher zu ver-

*) In ſeinem „Commentario II. (Vasari, ed L. M. I. S. XXX.)

danken hat, für welche die Fähigkeiten ſeines Stiefvaters keineswegs ausreichten. Seh' ich indeß recht, ſo gibt er ſelbſt uns einen Fingerzeig auf den Meiſter, den er ſich zum Vorbild genommen. Er ſagt in dem angeführten Werke*): „In Deutſchland, in der Stadt Cöln, war ein ſehr erfahrener und genialer Meiſter der Bildhauerkunſt, der in Dienſten des Herzogs von Anjou**) ſtand und für ihn viele Arbeiten in Gold, und namentlich ein großes Relief in Gold gemacht hatte. Er war ſo vollkommen in ſeiner Kunſt, daß er den altgriechiſchen Bildhauern gleich geachtet wurde; bewundernswürdig führte er die Köpfe aus und alle nackten Theile; es war an ihm nichts auszuſetzen, als die etwas zu kurzen Proportionen ſeiner Statuen. Ich habe ſehr viele Figuren von ihm geſehen. Es war ſehr viel Anmuth (gentilissima aria) in ſeinen Werken; er war ſehr geſchickt. (Aus Schmerz darüber, daß der Herzog in Geldnoth ein Werk von ihm, das er mit größter Liebe ausgeführt, einſchmelzen ließ, war er in eine Einſiedelei gegangen. . Er ſtarb zur Zeit des Papſtes Martin.) Einige junge Leute, die ſich für die Bildhauerkunſt ausbilden wollten, ſprachen mit mir von ſeiner Geſchicklichkeit, und zwar als Bildhauer, wie als Maler; er war ein vortrefflicher Zeichner und wußte gut zu lehren. Die jungen Leute gingen zu ihm und wurden auf's freundlichſte von ihm aufgenommen, und in aller Weiſe auf das ausführlichſte von ihm unterrichtet."

Dieſer räthſelhafte deutſche Bildhauer dürfte jetzt aus ſeinem Dunkel an's Licht der Geſchichte gezogen worden, und die Einwirkung ſeiner und ſeiner Schüler Kunſt auf Ghiberti außer Zweifel geſtellt ſein.***)

---

*) Comm. II. XIV. (ed. L. M. S. XXVIII.)

**) Ludwig, Kronprätendent von Neapel?

***) Durch die vornehmlich aus Urkunden geſchöpften Mittheilungen des

Gegen Ende des 14. Jahrhunderts waren Bildhauer und Ornamentiſten in Florenz vornehmlich an zwei öffentlichen Gebäuden beſchäftigt: an der Loggia dei Lanzi und am Dom mit dem Campanile.*) Im J. 1384 fertigt Jacopo di Piero di Guido die Allegorien des Glaubens und der Hoffnung, 1386 einen Engel für die Façade der Loggia, und übernimmt 1388 die von Luca di Giovanni von Siena begonnene Figur der Liebe und außerdem noch 2 Engel für die Nebenſeite der Loggia. Die Figur der Stärke iſt von Giovanni di Fetto 1385 ausgeführt. Francesco Talenti und Francesco di Neri ſind 1360—1380 mit Marmorſtatuen von Propheten und Apoſteln für den Dom beſchäftigt; ihnen ſchließen ſich ſpäter Giovanni d'Ambrogio und ſein Sohn Lorenzo mit ähnlichen Arbeiten an. Vor Allen aber thut ſich ein deutſcher Bildhauer hervor: Piero di Giovanni Tedesco, auch Teotonico genannt, mit welchem ein neues Leben in der bildhaueriſchen Thätigkeit von Florenz beginnt.**) Von ſeinen vielen unten genannten Statuen läßt ſich keine mit Sicherheit

---

Dr. Hans Semper in Dr. A. v. Zahns Jahrbüchern der Kunſtwiſſenſchaft III. 1. „Die Vorläufer Donatello's."

*) Die beglaubigenden Urkunden über nachbenannte Werke ſ. bei Dr. Hans Semper a. a. O.

**) Sein Name kommt in den Büchern der Domverwaltung, Libri Deliberazioni e Stanziamenti degli Operai vom 12. October 1386 bis 31. Mai 1399 als der eines vielbeſchäftigten Künſtlers vor. 1386 fertigt er einen Engel, 1387 die Statuen der Apoſtel Andreas und Simon für die Domfaçade nach den Zeichnungen von Lorenzo di Bicci und Angelo Gaddi; 1388 Marcus und Johannes, nach der Zeichnung des Spinello di Luca; 1389 Jacobus und eine Madonna; 1390 Thomas und Bartholomäus, Johannes Bapt. und einen Engel; 1391 Stephanus; 1393 einen Engel zu Füßen des H. Laurentius; 1394 eine Marmorfigur und ein verziertes Geſims für die Domfaçade; 1395 den H. Victor ebendahin, mehre Engel und andere Statuen; und übernimmt die zweite ſüdliche Domthüre; 1396 die Koloſſalfiguren von Ambroſius und Hieronymus für das Tabernakel

nachweiſen*); dagegen iſt die ſüdliche Domthüre neben dem Querſchiff wohl erhalten, um uns mit dem eigenthümlichen Verdienſt dieſes Meiſters und ſeiner Bedeutung für die neue florentiniſche Bildhauerſchule hinlänglich bekannt zu machen. Das architektoniſche Detail gehört noch der überlieferten Gothik an; aber im Ornament bricht ein neuer Geiſt ſich Bahn. Die Blattgewinde der Pilaſter ſind mit ſorgfältigem Studium der Natur wenn auch noch mehr nach allgemeiner Charakteriſtik, geformt; ebenſo die Akanthusblätter an den breiteren Thürpfoſten, die Feigenblätter in der Laibung, und die Epheuranken am Außenpfoſten. In dem Blätterwerk tummelt ſich eine mannichfache Thier- und Menſchenwelt, lebendig, luſtig, naturwahr, alles in Hochrelief ausgeführt: Bären, Affen, ein Wolf, der ein Lamm geſtohlen, ein Centaur im Kampf mit einem behaarten Menſchen, Hunde, Vögel, Schlangen, Eidechſen, Schnecken u. a. m., nackte Kinder, bekleidete Männer und Frauen; ſogar ein weiblicher Bildnißkopf iſt eingeflochten. Die Compoſition iſt reizend in der Erfindung, aber ziemlich roh in der Ausführung. In ganz ähnlicher Weiſe iſt der Taufſtein im Dom von Orvieto von Piero Tedesco mit Blätterwerk und Thür- und Menſchenfiguren in Flach- und Hochrelief geſchmückt.**)

Wir ſehen hier ein neues Element in der Plaſtik wirkſam,

---

neben dem Hauptportal (Auguſtinus und Gregorius wurden von einem Andern ausgeführt); 1397 Pilaſtercapitäle für die Sacriſtei; 1398 vollendet er die Kirchenväter, und die Thüre, 1399 eine Madonna mit dem Kind; 1402 arbeitet er in Orvieto an einem Taufbecken für den Dom. —

*) Wahrſcheinlich ſind Marcus und Johannes, die beiden Statuen im rechten Querſchiff des Doms, jene von 1388. Sie ſind im alterthümlichen Styl ohne Contraſte in Bewegung und Haltung, von idealer Geſichtsbildung, und mit weichen, geſchwungenen Falten der Gewänder.

**) Die Arbeit, die er im Juli 1402 übernommen, iſt inzwiſchen ſchon im Decbr. d. J. an Pietro Guidi de Firenze übergegangen. S. Luzi, il Duomo di Orvieto, Doc. XLVII. u. XLIX.

das durch Eigenthümlichkeit, Heiterkeit und Anmuth anſprechen mußte, wie es gewiſſermaßen die ganze Schöpfung ohne Ausſchluß dem Künſtler dienſtbar machte und ihn zugleich nöthigte, ſie auf's gewiſſenhafteſte zum Vorbild zu nehmen und dabei eine früher nicht erreichte Kunſtfertigkeit zu entwickeln.

Obſchon Piero di Giovanni Teotonico in florentiniſchen Urkunden als aus Brabant gebürtig, im Domarchiv von Orvieto als Freiburger bezeichnet iſt, hat es doch alle Wahrſcheinlichkeit für ſich, daß er derſelbe deutſche Bildhauer iſt, den Ghiberti von Cöln nach Florenz kommen läßt und mit ſo großer Auszeichnung rühmt, daß er den Meiſter der Domthüre nicht hätte unerwähnt laſſen können, wenn es eben nicht jener ſelbſt geweſen wäre. Wie dem aber auch ſei: der Einfluß Meiſter Peters des Deutſchen und namentlich ſeiner Domthüre auf Ghiberti iſt unverkennbar; er äußert ſich aber zunächſt noch auf einen ältern Zeitgenoſſen deſſelben, auf Niccolo di Piero de' Lamberti aus Arezzo, der bereits 1388 in den florentiniſchen Urkunden als Steinmetz vorkommt, zu immer feineren Arbeiten aufſteigt und ſchon 1401 2 Statuen für die Oſtſeite des Glockenthurms ausführt (wahrſcheinlich S. S. Gregorius und Auguſtinus). Entſchiedener noch, als bei dieſen Arbeiten, die ſowohl in den Körper- als den Gewandformen, vom ſtrengen Styl des 14. Jahrhunderts abweichend, naturaliſtiſchen Impulſen folgen, tritt der Zuſammenhang mit dem deutſchen Meiſter Peter an der im J. 1408 von ihm in Gemeinſchaft mit Antonio di Banco und deſſen Sohn Nanni übernommenen Portaleinfaſſung der Domthüre gegen die Via de' Servi hervor.*) Die ornamentiſtiſchen Motive von Peters Thüre kehren

*) Dieſe iſt im J. 1871 durch den Dombaumeiſter De Fabris von ihrer Schmutzfarbe befreit, der Marmor in urſprünglicher Weiße hergeſtellt worden.

hier in reicher Entwickelung wieder; die figürlichen Beigaben, mythologiſche Scenen, Halbfiguren von Engeln, nackte ſpielende oder muſicierende Kinder nehmen einen großen Theil des Raumes und Eindrucks in Anſpruch und ſind mit Kenntniß, Geſchmack und großer Geſchicklichkeit ausgeführt. Noch iſt die architektoniſche Gliederung von der frühern nur wenig abweichend, ſelbſt die gewundenen dünnen Säulen ſind beibehalten, aber durch alles Laubwerk weht friſche Luft, durch die Thier- und Menſchenwelt zieht der Geiſt der Renaiſſance.*)

Iſt nun auch die Erſcheinung Ghiberti's durch unmittelbare Vorgänger, namentlich durch den deutſchen Meiſter Peter und deſſen (muthmaßlichen) Schüler, Niccolo di Piero Lamberti, einigermaßen erklärt, ſo bleibt dennoch ſein erſtes, ſiegreiches Auftreten in ſeinem 22. Lebensjahr noch immer überraſchend und man begreift den ſteigenden Enthuſiasmus der Florentiner für ſeine Leiſtungen, in denen er ſich von Jahr zu Jahr ſelbſt überbot. Seine erſte Arbeit war die Thüre des Baptiſteriums mit den Geſchichten des Neuen Teſtaments**); ſie wurde ihm am 23. November 1403 contractlich verdungen. Es ſind 28 einzelne Reliefs, von denen 4 die Evangeliſten, 4 die Kirchenväter darſtellen, die übrigen ſodann Erzählungen des Neuen Teſtamentes entlehnt ſind. Sie folgen ſich von unten nach oben, ſo daß nach den Kirchenvätern und Evangeliſten mit der Verkündigung begonnen wird, von der es zur Geburt Chriſti,

*) Auch von Niccolo di Pietro und ſeinen Arbeiten, und namentlich von der Domthüre gibt H. Semper a. a. O. ausführliche Kunde nebſt Abbildungen.

**) Die jetzige Anordnung der 3 Thüren iſt nicht die urſprüngliche. Andrea Piſano's Thüre ſtand früher an der Oſtſeite und mußte der erſten Thüre Ghiberti's Platz machen, die ſpäter wiederum ſeiner zweiten ihre Stelle einräumte und an die Nordſeite verlegt wurde.

Anbetung der Könige, zu Christus unter den Schriftgelehrten im Tempel, zur Taufe, Versuchung, Verklärung fortgeht, woran sich dann die Tempelreinigung, der Sturm auf dem Meere, die Erweckung des Lazarus *), der Einzug in Jerusalem, das Abendmahl, das Gebet am Oelberg, die Gefangennehmung, Geißelung und das Ecce Homo! reihen, um mit der Kreuztragung, Kreuzigung, Auferstehung und der Ausgießung des h. Geistes zu schließen. Das Ganze ward aufs reichste mit einer großen Zahl von menschlichen Köpfen, mit Epheu und architektonischen Verzierungen eingefaßt, und höchst sorgfältig ausgeführt.

Die Bilder sind zwar Hochrelief, doch ziemlich einfach, namentlich ohne complicierte Hintergründe, die, wenn überhaupt die Fläche ausgefüllt ist, nur von architektonischen Formen, aber noch ohne perspectivische Verkürzung gebildet werden. Die Motive der Darstellung sind sehr energisch dramatisch; aber die Gestalten nicht frei von übertrieben geschwungener Bewegung. Der Faltenwurf ist weich und fein getheilt; die Proportionen sind zuweilen verfehlt. Charakteristisch ist dabei Ghiberti's völlige Nichtbeachtung des vorgeschriebenen in einen Formella-Rahmen gefaßten Raumes, über den er vorkommenden Falls mit seinen Figuren sorglos hinausgeht. Das Ganze war i. J. 1424 beendet und wurde am 19. April d. J. aufgestellt.**) — In der Zwischenzeit (1414) hatte er auch die überlebensgroße Gestalt des Täufers Johannes für eine Nische an der Außenseite von

*) Abbildg. bei Cicognara a. a. O. II. XXI.

**) Ghiberti gibt den Preis für diese Thüre mit 22000 Gulden an, und an 34000 Pfund an Gewicht. Er hatte eine große Anzahl von Gehülfen bei dieser Arbeit, von denen indeß nur Einer — Donatello — einen Namen in der Geschichte sich erworben. Patch in seinem Werke La Porta principale del Battistero ꝛc. 1773 führt sie alle auf, und der Commentario zu Ghiberti's Leben in Vasari ed. LM. III. S. 128 f. gibt sie nach Patch.

Or San Michele in Marmor ausgeführt, die im Styl mit den Arbeiten an der Thüre übereinſtimmt, in den Formen aber noch etwas roh iſt; ferner 2 Bronce-Reliefs — die Taufe Chriſti und Johannes vor Herodes — für den Taufſtein im Dom von Siena i. J. 1417; für den Papſt Martin V., der 1419 nach Florenz kam machte er ein Piviale mit 8 Halbfiguren von Gold und einer großen Schließe mit dem ſegnenden Heiland; in demſelben Jahr begann er die Bronce-Statue des Matthäus für eine Niſche von Or San Michele, und vollendete ſie 1422; ſie zeichnet ſich vor der des Johannes durch eine anmuthige Stellung, idealgehaltene Geſichtsformen, weiche, geſchwungene, allerdings ſchwer aufzulöſende, wenn auch den Ausdruck der Bewegung unterſtützende Falten und ſorgfältige Ausführung aus.*) 1424 fertigte er das Grabmal des Dominicaner-Ordensmeiſters Fra Leonardo di Stagio Dati mit ſeiner liegenden Geſtalt in Bronce für die Kirche S. Maria novella, und übernahm das Grabmal des florentiniſchen Feldhauptmanns Lodovico degli Obizi.

Wichtiger indeß wurde das Jahr 1424 für ihn durch den Auftrag, auch die letzte Thüre des Baptiſteriums kunſtreich herzuſtellen und mit Reliefs zum Alten Teſtament auszuſtatten.**) Hier entwickelt nun Ghiberti ſein Talent im reichſten Maße, ſo daß er weit über ſich hinauswächſt; freilich aber auch eben ſo weit und weiter noch über die — in keinem Fall willkürlichen — Grenzen ſeiner Kunſt hinaus geht. Was Schönheitſinn dem

*) Abbildg. bei Cicognara a. a. O. II. XXI.

**) Nach einem Briefe des Lionardo Bruni von Arezzo (Vasari L. M. III. S. 114. not.) hat dieſer das Programm für die Reliefs und ihre Umrahmung der Dombauverwaltung gegeben; inzwiſchen ſcheint ſich Ghiberti nur im Allgemeinen daran gehalten zu haben, da das Programm nur von 10 Darſtellungen („istorie") und von 8 Propheten ſpricht.

Künstler eingeben kann für Form, Proportion, Haltung und Bewegung der Gestalten, sowie für ihre Bekleidung, das hat er in den Bildwerken dieser Thüre niedergelegt; er kennt keine Beschränkung in Bezug auf ihre Anzahl, und je mehr er aufführt, um so öfter und mannichfaltiger offenbart sich der Geist der Schönheit. Und wo ihm die Größe der Sculpturen die Gelegenheit an die Hand gibt, sein ernstes Studium der Natur, seine tiefe Kenntniß derselben zu zeigen, wie in den Einzelfiguren und Köpfen der Einfassung, da erreicht er die höchste Stufe der Wahrheit und Charakteristik. Hat er durch Vereinigung von Hochrelief und Flachrelief einen Vortheil der Malerei sich angeeignet, die Fläche scheinbar zu vertiefen, so schließt er sogleich die Berechtigung daran, den Blick in die Ferne zu leiten, weite, landschaftliche Hintergründe mit Gebäuden, Bergen und Flüssen, mit Baumgruppen und Waldungen zu bilden, oder auch den Grund ganz mit Architektur auszufüllen und diese unter das Gesetz der Linearperspective zu stellen. — Bald aber treten die Bilder, wie reich ausgestattet sie auch sind, zurück vor dem Rahmen, der sie einschließen soll. Nun erst erscheint Ghiberti recht in seinem Element! Frucht- und Blumenschnüre mit allerhand fröhlichem Gethier, reizendes Laubwerk, mannichfache architektonische Ornamentik, Medaillons mit weit heraustretenden Köpfen, Nischen mit den lieblichsten Figuren umgeben in wundervollem Wechsel die Erzählungen von der Urgeschichte der Menschheit; es scheint, als habe der Künstler die in Ueberfülle strotzende Herrlichkeit der noch jugendlichen Erde im Bilde darstellen wollen; und als noch gar das Prachtwerk in Feuer vergoldet im Glanze der Morgen-, im Reflex der Abendsonne glänzend vor den Augen der Menge stand, war es kein Wunder, wenn das Entzücken keine Grenze, die Begeisterung keinen genügenden Ausdruck fand, und selbst der ernste und strenge

Buonarroti noch nie anders von ihm ſprach, als von der „Pforte des Paradieſes."

An dieſer Thüre läßt Ghiberti die Darſtellungen in umgekehrter Ordnung von oben nach unten folgen; auch vereinigt er mehrfach mehre Scenen in Einem Relief; ſo gleich im erſten die Erſchaffung Adams, dann der Eva, deren Schönheit eine ganze Engelſchaar zu freudiger Bewunderung bewegt; den Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies.*) Danach kommt 2. Adam als Familienvater; Kain als Ackerbauer und Abel als Hirt; Kains Brudermord; 3) das Ende der Sündflut; das Opfer Noahs, das Pflanzen des Rebſtocks und Noah's Weinrauſch; 4) der Beſuch der drei Engel bei Abraham, von vorzüglicher Schönheit; die unterbrochene Aufopferung Iſaaks; 5) Iſaak ſegnet Jacob und auch Eſau; 6) Joſeph und ſeine Brüder; wie er von ihnen verkauft, dann ſpäter ihr Wohlthäter in Aegypten wird; 7) Moſes auf dem Sinai; unten das ungeduldige abgöttiſche Volk; 8) Durchgang der Israeliten mit der Bundeslade durch den Jordan; Fall der Mauern von Jericho durch die Poſaunen Joſua's; 9) David erſchlägt den Goliath und kehrt als Sieger heim; 10) Salomo empfängt die Königin von Saba. Im Rahmen dieſer Bilder von quadratiſcher Form brachte er 20 Niſchen an mit ſtehenden runden Figuren von Sibyllen und Propheten, von Simſon, Joſua und andern Helden des Alten Bundes; ferner 4 liegende Figuren ähnlicher Bedeutung in den Querleiſten, und 24 männliche und weibliche Köpfe in Rundbildern, darunter ſich ſelbſt und ſeinen Stiefvater; dazwiſchen aber Blumen- und Fruchtſtücke, kleine Vögel und anderes Gethier, und ſonſtige Zierrathen von mannichfaltiger Schönheit.

---

*) Abbildung bei Cicognara II. XXI.

Lebhaft werden wir vor dieſem Werk an des Meiſters Bekenntniß erinnert, daß ſein Sinn von Jugend auf der Malerei ſich zugewendet habe. Als Gemälde gewinnt es die Bedeutung, die ihm vom Standpunkte der Bildnerei aus nur theilweis zuerkannt wird, und Ghiberti ſelbſt gibt uns vollkommen Aufſchluß über die maleriſchen Beſtrebungen, die ihn dabei geleitet, wenn er in ſeinem Tractat (a. a. O. I. p. XXXIV) ſagt: „ich hatte die Erlaubniß, die Thüre auszuführen, in welcher Weiſe ſie nach meiner Anſicht möglichſt vollkommen, möglichſt verziert und möglichſt reich ausfallen könnte. Ich machte die Darſtellungen ſo figurenreich als möglich und gab mir Mühe, bei ihnen die Natur in allen Beziehungen auf's genaueſte nachzuahmen, nach den Maßen und Linien in ausgezeichneten und ſo figurenreichen Compoſitionen; ſo daß an 100 Geſtalten, auch wohl darüber wie darunter, in einem Bilde angebracht wurden, die ich mit äußerſtem Fleiß wie mit größter Liebe ausführte. Es waren 10 Bilder; dabei alle Baulichkeiten nach dem Augenmaß, ſo wahr, daß von einiger Entfernung betrachtet, ſie zurückzutreten ſcheinen. Sie haben außerordentlich wenig Relief. Die Figuren im Vordergrund habe ich größer gehalten, die entfernteren kleiner, wie ſie in der Wirklichkeit ſich zeigen; und dieſe Maßbeſtimmung habe ich bei dem ganzen Werke durchgeführt.“*)

Mit der Ausführung deſſelben war Ghiberti nahebei bis an ſein Lebensende (1455) beſchäftigt: am 16. Juni 1452 konnte es, in allen Theilen vollendet und vergoldet, am Baptiſterium

*) Beide Thüren Ghiberti's ſind geſtochen in Laſinio's Werke: Le tre porte del Battisterio di Firenze. 1821. Die letzte Thüre geſt. in: „La Porta principale del Battistero de S. Giovanni, incisa in Firenze in 34 fogli aperti da Ferd. Gregori e Tommaso Patch 1773; — ferner von Feodor, herausg. von H. Keller, Rom 1798; — und von Calendi 1802.

aufgeſtellt werden, und zwar da, wo es noch ſteht, gegenüber der Domfaçade, nachdem man die erſte Ghibertiſche Thüre mit den Bildern zum Neuen Teſtament an die Nordſeite gebracht hatte.

Während der 28 Jahre, in denen Ghiberti an dieſer Thüre gearbeitet, wurde noch eine anſehnliche Zahl anderer Werke von ihm ausgeführt, wozu nach dem geſchloſſenen Vertrag die Zuſtimmung der „Conſuln" für jede einzelne Beſtellung eingeholt werden mußte. 1427 fertigte er das Grabmal von Bartolommeo Valori in Sta. Croce und vollendete die Reliefs für den Taufbrunnen in Siena; 1428 das Reliquiarium der HH. Protus, Hyacinthus und Nemeſius im Auftrag von Coſimo und Lorenzo Medicis für die Kirche Degli Angeli, mit Engeln, die ein Gewinde von Oelzweigen halten (j. in den Uffizien)*); 1433 machte er die Zeichnung zum Tabernakel der Tiſchlerzunft, das von Fra Giovanni da Fieſole gemalt worden (j. in den Uffizien); um 1439 machte er für den Papſt Eugen IV. eine ausnehmend kunſtreiche Mitra mit dem thronenden, von Engeln umgebenen Heiland auf der Vorder-, der h. Jungfrau in gleicher Weiſe auf der Rückſeite, dazu die Evangeliſten und noch viele Engel.**)

Im J. 1440 kommt Ghiberti dazu, das Reliquiarium des H. Zenobius für den Dom, dazu er den Auftrag vorläufig ſchon 1428 übernommen und 1439 wirklich erhalten hatte, anzufertigen und mit Reliefs zu ſchmücken, zu denen abermals Lionardo Bruni das Programm geliefert hatte. Die drei Hauptſcenen ſind wunderthätige Todtenerweckungen des Heiligen: die erſte eines Kindes, das geſtorben, während die Mutter auf einer Wallfahrt war***); die andere eines in den Alpen verunglückten

*) Abbildung in den Mon. sepolcr. di Firenze. Tab. IX. 2.
**) Abbildung bei Cicognara IV. 221.
***) Abbildung bei Cicognara II. XX.

Boten des H. Ambroſius, und die dritte eines überfahrenen Kindes. Auf der Rückſeite halten 6 ſchwebende Engel einen Kranz mit der Inſchrift.

Im dem Beſtreben, zugleich ſo ſchön und ſo reich als möglich zu componieren, verlor Ghiberti nicht ſelten das eigentliche Ziel ſeiner Darſtellung aus den Augen, während er, wenn er ſich einfach an die Schönheit hielt, vollkommen befriedigt, wie z. B. bei den ſchwebenden Engeln mit dem Kranze. Dagegen iſt es geradezu widerſinnig, wie er (im vordern Relief) die Mutter — in ergreifend ſchöner und rührender Haltung — vor dem Leichnam des Kindes knieen läßt, das neben ſich ſelbſt lebendig ſteht und den Heiligen anblickt, der den Himmel um Hülfe anflehend vor ihm knieet. Nicht genug der Fülle! In drei und mehr Reihen dicht gedrängt und vom Vorgrund in die Tiefe mit perſpectiviſcher Verkürzung ſtehen Männer, Frauen Kinder in großer Menge, dem Wunder wie einem Schauſpiel als Zuſchauer beizuwohnen. Die Grenzen der Bildnerei ſind überſchritten, aber ſelbſt die der Malerei nicht eingehalten; eine einheitliche Wirkung unmöglich gemacht.*)

Im Mai 1443 machte Ghiberti Zeichnungen zu 2 Glasfenſtern für die Kuppel des Doms, mit dem Gebet am Oelberg und der Auferſtehung Chriſti; die danach von Francesco di Domenico Livi aus Gambeſſo ausgeführt wurden, der die Technik der Glasmalerei in Lübeck erlernt hatte.

Ghiberti hatte auch den Auftrag übernommen, die Thüre des Andrea Piſano mit einer Umrahmung, wie ſeine beiden, auszuſtatten. Dieſe Arbeit, von der ihn 1455 der Tod in ſeinem 76. Jahre abrief, hat ſein Sohn Vittorio zu Ende geführt.

---

*) Das Ganze abgebildet in den Monum. sepolcr. di Firenze, 19. 20.

Donatello.

Man kann ſich kaum einen grelleren Gegenſatz in derſelben Richtung, eine ſo grundverſchiedene Auffaſſung eines und desſelben Prinzips denken, als uns in den beiden gleich hervorragenden Kunſt- und Zeitgenoſſen Ghiberti und Donatello entgegentritt. „Größtmögliche, bis zur Täuſchung geſteigerte Natürlichkeit" ſteht auf der Fahne eines Jeden von Beiden; indem aber Ghiberti zugleich von ſeinem angeborenen Schönheitſinn geleitet wird, legt es Donatello vornehmlich auf Wahrheit an, knüpft dieſe aber allein an äußere Merkmale: an die Folgen etwa von Entbehrungen aller Art, an Alter und Krankheit, an den Schein der Wirklichkeit ꝛc., wie er denn ſelbſt eine ſeiner Statuen angeredet haben ſoll: „So ſprich doch! warum ſprichſt du denn nicht?" wobei dann das, was die Statue geſprochen haben würde, vollkommen Nebenſache war; genug: ſie war zum Sprechen wahr! Konnte es nun Ghiberti begegnen, daß er an der Hand der Schönheit gelegentlich auf die Irrwege der Manier gerieth, ſo trieb Donatello ſeinen Wahrheit-Eifer bis zum Cultus des Häßlichen, davon er faſt nur in ſeltenen Fällen eine Ausnahme machte. — Daneben tritt ein zweiter, kaum minder augenfälliger Unterſchied Beider in Betreff des Umfangs ihrer künſtleriſchen Wirkſamkeit hervor: Während Ghiberti's ganzes Künſtlerleben — über 50 Jahre! — faſt ausſchließlich von der einen Aufgabe, den Thüren des Baptiſteriums, in Anſpruch genommen, und ſomit an die Stadt Florenz gebunden war, ſo daß, was er außerdem gefertigt, als Nebenarbeit zu betrachten iſt: ſo erſtreckt ſich die Thätigkeit Donatello's über ganz Italien, und ſeiner Werke ſind wohl zehnmal ſoviel, als Ghiberti's.*) Wenn

*) Eine allgemeine Ueberſicht derſelben wird dies beſtätigen. In Florenz arbeitete er die Verkündigung und ein Crucifix für S. Croce,

nun dennoch Donatello's Beiſpiel auf die Weiterentwickelung der Sculptur einen nachtheiligen Einfluß nicht ausgeübt hat, ſo iſt ſie davor vornehmlich durch die Werthſchätzung des Schönen, dieſes unveräußerliche Erbtheil italieniſcher Kunſt, glücklich bewahrt geblieben; während gleichzeitig der Ernſt von Donatello's künſtleriſcher Denkweiſe, die Gründlichkeit ſeiner Studien, die Energie ſeiner Formengebung und Ausführung, durch welche Eigenſchaften er über Ghiberti emporragt, von der fortſchreitenden Kunſt als unverrückbares Ziel und Bedingung der Vollkommenheit wohl im Auge behalten worden iſt.

Donatello, mit ſeinem eigentlichen Namen Donato di Niccolo di Betto Bardi aus Florenz (geb. 1386, geſt. 1468), war vorzugsweis Bildhauer in Holz und Stein, wußte aber auch mit Erzguß umzugehen. Ein Zuſammenhang mit älteren Bild-

---

ſowie den h. Ludwig über dem Portal dieſer Kirche; die h. Magdalena und das Grabmal des Papſtes Johann XXIII. für das Baptiſterium; für den Dom 2 Evangeliſtenſtatuen, 2 Koloſſalfiguren (untergegangen), Reliefs der Orgelbrüſtung, Kinderfiguren an der Sacriſteithüre; für den Glockenthurm 3 Statuen, darunter der Zuccone und ein Relief, die Aufopferung Iſaaks, über der Thüre; für Or San Michele 3 Statuen (Petrus, Marcus, Georg, und Reliefs); für den Pal. vecchio die Statue der Judith; für S. Lorenzo viele Reliefs in Stucco und 2 Kanzeln mit Broncereliefs; für die Medici viele große und kleine Arbeiten, mythologiſche Reliefs, die Broncestatue eines David; die Broncebüſte der Gemahlin Coſimo's ꝛc., für Private, z. B. die Martelli, einen Johannes den Täufer, Reliefs ꝛc., für die Pazzi eine marmorne Brunnenſchaale; für Angelo Doni eine reizende Kinderſtatuette und ſo Vieles für viele Andere in Florenz. In Prato fertigte er eine Kanzel an der Außenſeite des Domes; in Padua einen reichen Altarſchmuck mit Crucifix und vielen Reliefs, auch eine Grablegung in Relief und die Reiterſtatue des Gattamelata; in Venedig und in Faenza mehre Statuen; in Monte Pulciano ein großes Grabmal; ein gleiches für S. Angelo di Seggio di Nido in Neapel; ein Tabernakel für S. Pietro in Rom; eine Johannesſtatue und Zeichnungen zu Broncethüren und andere Arbeiten in Siena. Auch hat er Antiken nicht nur geſammelt, ſondern auch reſtauriert, und hat es nicht verſchmäht, auch Familienwappen über Kamine und für Hausfaçaden zu machen.

hauern, wie bei Ghiberti, iſt bei ihm nicht nachzuweiſen; vielmehr zeigen alle ſeine Arbeiten das Beſtreben, neu und eigenthümlich zu ſein; ſelbſt wo er vielleicht eine Annäherung an die Antike verſucht hat, verſchwindet die Erinnerung daran vor den originellen Motiven der Darſtellung und ſelbſt vor der ihm eigenen Durchbildung der Form. Dies gilt ſogleich von ſeinem früheſten Werk, der Verkündigung (von Maciguoſtein), in der Capelle der Cavalcanti in S. Croce zu Florenz.*) Maria — das ſcheint ſein Gedankengang zu ſein — hatte, auf einem Stuhl in ihrem Zimmer ſitzend, in ihr Gebetbuch verſenkt, nicht wahrgenommen, daß ein Engel eingetreten und ſich vor ihr auf ein Knie niedergelaſſen, bis er ſein Ave ſpricht. Erſchreckt ſpringt ſie auf und biegt ſich zurück, als wollte ſie ſich vor einer Schlange, einem Scorpion oder dergleichen gefährlichen Thier, das ſie plötzlich wahrnimmt, in Sicherheit bringen. So offenbart ſich Donatello's Beſtreben nach Wahrheit, indem er die mythiſche Erzählung in die Wirklichkeit verſetzt und ſich vorſtellt, wie ein Mädchen, das nie einen Engel geſehen, von einem Geſchöpf in Schrecken geſetzt würde, das halb Menſch halb Vogel, ganz unerwartet und unbegreiflich neben ihr am Boden kniet. Er bleibt in derſelben Anſchauungsweiſe bei den Engelkindern auf der oberen Querleiſte der Einrahmung, die er ſo dargeſtellt hat, als wollten ſie einander gegen die Gefahr des Herabfallens ſchützen. Es ſind mithin wirkliche Kinder, die das Wagſtück unternommen, zu der ſchmalen Leiſte hinaufzuklettern und die nun mit dem Schwindel kämpfen.

Schärfer noch ſpricht ſich Donatello's Naturalismus in dem Crucifix von Holz in derſelben Kirche aus, das durch den Tadel ſeines Freundes Brunelleschi weltberühmt und zum Sprüchwort

*) Abbildung bei Cicognara II. T. V.

geworden. Der Körper iſt von markigen, ja plumpen Formen, ohne Modification der Bewegung, der Kopf nur der irgend eines Todten, ſo daß Brunelleschi mit Recht ihm ſagen konnte, er habe einen Bauer, aber nicht einen Chriſtum an's Kreuz geheftet.*) Hat Donatello, wie Vaſari uns glauben machen will, ſeinen Mißgriff eingeſehen, ſo hat die Einſicht nicht lange vorgehalten. Auf Schilderung des Charakters läßt er ſich nicht leicht ein; ſeine Aufgabe beſchränkt ſich auf die Copie des Modells. In dem Hauſe Martelli in Florenz ſteht eine Marmorſtatue des Täufers Johannes von ihm, die in der That nur einen jungen, etwas blöden Menſchen, mit glattgeſchorenem Kopf, bartloſem Geſicht und offenem Munde darſtellt; Bruſt und Unterkörper bedeckt ein zottiges Fell, ein Tuch hängt von der linken Schulter rückwärts hinab; in der geſenkten Rechten hält er ein Stäbchen mit einem Kreuz, in der ebenfalls geſenkten, aber näher an den Körper gedrückten Linken eine Papierrolle; Kopf, Bruſt, Arme, Unterkörper, Beine, ohne die mindeſte Wendung in derſelben Richtung, die ganze Geſtalt ohne den geringſten Schwung, ohne irgend eine Bewegung; aber alle einzelnen Glieder und Formen mit großem Fleiße nach der Natur modelliert.**) — Noch viel weiter indeß auf dem betretenen Wege geht Donatello mit ſeiner aus Holz geſchnitzten Statue der büßenden Mag-

*) Bekanntlich hat Brunelleschi, von Donatello aufgeſtachelt, ſein Urtheil zu belegen, auch ein Crucifix gefertigt, dem Donatello ſelbſt den Vorrang einräumen mußte. Es iſt in S. Maria novella zu Florenz. Beide Crucifixe ſind abgebildet bei Cicognara II. T. V.

**) Abbildung bei Cicognara II. T. V. wo auch eine zweite Johannesſtatue ganz ähnlicher Art aufgeführt iſt, die als Donatello's Arbeit in der Galerie der Uffizien ſteht, bei welchem er weniger an den eifernden Propheten, als an den Asceten gedacht hat, der bei Heuſchrecken und wildem Honig zur Mumie geworden. In gleichem Charakter iſt ein Täufer Johannes von ihm auf dem Taufbecken im untern Dom zu Siena, der faſt ganz fleiſchlos iſt, und ein vierter in der Kirche der Frari zu Venedig.

dalena im Baptiſterium zu Florenz, ein nacktes, halbverhungertes, grundhäßliches, altes Weib, dem das verwilderte Haar nothdürftig die Blöße deckt und das bettelnd Kopf und Hände emporhebt. Wem es um anatomiſche Kenntniß eines herabgekommenen weiblichen Körpers zu thun iſt, der wird hier einige Befriedigung finden; aber die ſchöne Sünderin, der viel vergeben worden, weil ſie viel geliebt hat, ſuche er hier nicht! Dieſe Magdalena hat ſicher nicht den Leichtſinnigſten in Verſuchung geführt.*)

Faſt noch bedenklicher erſcheint die Richtung Donatello's bei einem Werke, das er obendrein für ſeine gelungenſte Arbeit ſcheint gehalten zu haben, indem er nach Vaſari's Angabe, ſo zu ſagen, bei ihm zu ſchwören pflegte, bei dem ſ. g. Zuccone oder Kahlkopf. Iſt es eine beſondere Aufgabe des bildenden Künſtlers, für bedeutende geſchichtliche oder mythologiſche und poetiſche Charaktere Typen zu ſchaffen, die durch die übereinſtimmende äußere und innere Wahrheit ſich dem Bewußtſein ſo überzeugend einprägen, daß ſie ungeachtet mancher Abweichungen auf den erſten Blick wiedererkannt werden, ſo hat ſich Donatello von dieſer Aufgabe, wie wir bisher ſahen, keine klare Vorſtellung gemacht; mit dem Zuccone aber hat er ſich jedenfalls ganz und gar davon entfernt. Er hatte 3 (nicht 4, wie Vaſari angibt) Marmorſtatuen für den Glockenthurm des Domes übernommen: Johannes den Täufer, König David und König Salomo (oder Prophet Jeremias.)**) Eine von dieſen Figuren iſt ein kahlköpfiger, bartloſer, alter Mann, in eine ärmelloſe Tunica gekleidet, über die eine Art Badetuch, wie der Zufall es gefügt, geworfen iſt.***)

*) Abbildung bei Cicognara II. T. VI.

**) Am Sockel der Statue ſteht „Salomone", aber auf der Schriftrolle in ihrer Hand „Geremia profeta".

***) Abbildung bei Cicognara II. T. VI.

Wer möchte wohl den königlichen Pſalmiſten darin erkennen, zu dem ihm — nach Vaſari's Bericht — Herr Giov. di Barduccio Cherichini Modell geſtanden. Keine Spur eines äußern oder innern Merkmals erinnert an den König David; die Haltung der Statue iſt lahm, nicht der leiſeſte Wechſel der Bewegung von Kopf, Körper und Extremitäten angedeutet; aber alle Formen naturgetreu, die Züge des Geſichts zum Sprechen lebendig, die Ausführung mit dem Meißel meiſterhaft. — Von den für die Domfaçade gefertigten Statuen Donatello's entbehren wir ſichere Nachweiſung; nur wiſſen wir, daß die ihm von Richa zugeſchriebene Statue des Marcus nicht von ihm, ſondern von Niccolo Lamberti iſt.*)

3 Statuen Donatello's befinden ſich an der Außenſeite von Or San Michele: S. Marcus, S. Petrus und S. Georg, deren erſte ihm am 3. April 1411 verdungen worden iſt. Sie zeichnet ſich durch eine gute Haltung, ſowie freilich auch durch rohe Formen und einen unruhigen Faltenwurf aus. S. Petrus iſt eine ausdrucksvolle Geſtalt, allein der Faltenwurf ſeines Mantels mit einer kerbholzartigen Reihe paralleler Falten von der Schulter zur Wade macht jede künſtleriſche Wirkung unmöglich.**) Dagegen tritt Donatello mit ſeinem h. Georg ſo weit aus ſeiner gewohnten Bahn, daß man ihn nicht ſogleich wiedererkennt. Ein etwas ausgebildetes Schönheitgefühl würde ihn wohl gehindert haben, den Heiligen gleich einem Landsknecht mit geſpreizten Beinen hinzuſtellen, und mit einem großen vor den Unterleib

*) Gaye, Carteggio I. p. 83. Sie ſteht nebſt den andern 3 Evangeliſten im Dom, wo ſie alle 4 an 4 Capellen vertheilt ſind. Nach Vaſari iſt der Johannes von Donatello. Die Dunkelheit des Ortes geſtattet keine genaue Prüfung.

**) Faſt noch mangelhafter als Gewandfigur iſt ſein h. Ludwig über dem mittlern Portal von S. Croce.

geſtellten Schild, den halben Körper zu bedecken; auch würde eine mehr poetiſche Auffaſſung des Charakters ihn über die portraitartige, moderne Bildung des Kopfes hinausgeführt haben; dennoch aber iſt die Wirkung dieſer Statue durch ihre große Einfachheit, durch die Freiheit und die Feſtigkeit der Stellung, durch den Ausdruck der Kühnheit und Tapferkeit in hohem Grade anſprechend. Hier iſt mehr zu bewundern, als Naturnachahmung und Technik; hier ſteht vor uns eine von ritterlichem Geiſte durchdrungene, edle, kräftige und kampfbereite Geſtalt im Waffenſchmuck.*)

Eine beſonders zierliche Gußarbeit von Donatello iſt die Judith mit dem Haupte des Holofernes, ſtehend über dem Rumpfe deſſelben, deſſen Beine über das Poſtament herabhängen. Wie bei Ghiberti je zuweilen die Einrahmung ſo iſt hier das Poſtament als die zufällige Unterlage der Gruppe behandelt, die darauf gar keine Rückſicht zu nehmen hat. Die Gruppe ſtand früher vor dem Palazzo vecchio, mußte aber dem David Michel Angelo's weichen und ward in die Loggia der Landsknechte verſetzt.**)

Nach Allem, was wir bisher von Donatello beſprochen, wird es Niemanden überraſchen, wenn er im jetzigen Nationalmuſeum zu Florenz die halblebensgroße Statue eines italieniſchen Hirtenknaben mit einer Schleuder in der Hand als den Sohn Iſai's bezeichnet findet. Dem Jungen fehlt weiter nichts als die Möglichkeit, jemals ein König David zu werden. Eine andere David-Statue, aber von Marmor, in der Hand die Schleuder, mit dem Haupt des Goliath unter den Füßen, ſ. in den Uffizien, erinnert an den h. Georg von Or S. Michele, und ein dritter David, nackt,

*) Abbildung bei Cicognara II. T. VI.

**) Ihren Platz vor dem öffentlichen Palaſt erhielt ſie nach der Vertreibung des Pier de' Medici 1495 und bei dieſer Gelegenheit die ſehr anzügliche Inſchrift: Exemplum Sal. Publ. Cives posuere MCCCCXCV

von Bronce, das Haupt des Goliath unter dem rechten Fuß, wird in der Sammlung der Broncen in den Uffizien aufbewahrt.*)

Machte Donatello ſchon durch die Anzahl ſeiner Arbeiten einen großen Eindruck auf ſeine Zeitgenoſſen, ſo ſteigerte er denſelben durch den Muth, mit welchem er ſich an neue, bisher nicht verſuchte Unternehmungen machte. Eine ſolche iſt die von ihm im Auftrag der Republik Venedig übernommene Ausführung einer koloſſalen in Erz gegoſſenen Reiterſtatue des venetianiſchen Feldherrn Gattamelata (Erasmus von Narni).**) Wer die Schwierigkeiten und Gefahren kennt, mit denen der Erzgießer, namentlich bei Werken von großen Maſſen, zu kämpfen hat, der kann von Donatello's Statue des Gattamelata auf dem Platz vor S. Antonio in Padua dem Künſtler die Bewunderung nicht verſagen, daß er das Wagſtück unternommen und glücklich durchgeführt hat, ohne die Erfahrungen eines Vorgängers haben benutzen zu können. Nur der eigentlich künſtleriſche Werth iſt nicht gleich hoch anzuſchlagen: die Geſtalt des Reiters iſt ausdrucklos und zu klein, die Arme halten in gleicher lahmer Bewegung Commandoſtab und Zügel; das Pferd iſt zu ſchwerfällig, wenngleich im Einzelnen fleißig modelliert.***)

Einen auffallenden Gegenſatz zu Donatello's Statuen bilden ſeine Reliefs. Was jenen an Bewegung fehlt, hat er in überreichem Maße an dieſe verſchwendet. Dazu kann er für ſeine

*) Den Original-Entwurf in Bronce beſitzt Graf Della Porta in Gubbio.

**) Im Kampfe gegen Mailand 1438—1441.

***) Abbildung bei Cicognara III. T. XXV. Die Pferdefüße ſind zu breit geſtellt und ſo geſetzt, daß beide linke vorwärts ſchreiten, beide rechte zurückgehen; der Schwanz iſt wie ein großes Krautblatt eingeſetzt; der linke Vorderfuß ruht auf einer Kugel. Der Kopf des Pferdes iſt links gewendet und ſehr lebendig; die Anatomie gründlich ſtudiert. Die nackten Genien am Poſtament als Wappenhalter ſind weichlich in den Formen, gezwungen in den Bewegungen.

dramatiſchen Darſtellungen gar nicht genug theilnehmende Perſonen bekommen, ſo daß dabei ein verwirrendes Gedränge von Köpfen und Gliedern entſteht; viele aber in Verlegenheit ſind, was ſie eigentlich bei dem Ereigniß zu thun haben ſollen. Bei der unverkennbaren Gleichgültigkeit Donatello's gegen die Stylgeſetze der Plaſtik würde man wohl fehl gehen, wollte man die von ihm eingehaltene Unterſcheidung von tiefliegenden äſthetiſchen Urſachen herleiten. Abgeſehen von der größeren Schwierigkeit, einer runden Figur den Ausdruck der Bewegung zu geben, iſt auch der Bildhauer genöthigt, ſich dem Marmorblock zu bequemen von dem er nicht zu viel verhauen darf, und der Erzgießer, eine möglichſt knappe Form zu gewinnen. Beim Relief haben Beide die volle Freiheit des Malers in dieſer Beziehung, und wir werden gleich ſehen, in wie ausgedehntem Maße Donatello von ihr Gebrauch gemacht.

Die bedeutendſten Arbeiten dieſer Art von Donatello finden wir in Padua, wo er ſich in den Jahren 1451 bis 1455 aufgehalten, um den Hauptaltar in St. Antonio mit Bildwerken auszuſchmücken. Die Sage von Kronos, der ſeine eigenen Kinder verſchlungen, behält ihre Wahrheit für alle Zeiten. Wie die Renaiſſance die Werke der Gothik beſeitigte, ſo wurde ſie vom Roccoco vor die Thüre geſetzt. Das hat Donatello erfahren müſſen, gleich ſeinen Vorgängern. Inzwiſchen ſind ſeine Arbeiten in St. Antonio, wenn auch nicht mehr in urſprünglichem Zuſammenhang, doch noch in der Kirche, nur hie und da zerſtreut. Zu dem großen Crucifix (das jetzt in der Tiefe des Chors über dem Altar ſteht) und der Madonna mit dem Kind und den vier Schutzheiligen von Padua (jetzt zum Theil in einzelnen Niſchen daſelbſt) gehörten urſprünglich die Reliefs, die jetzt zum Theil in der Capelle des Sacraments, zum Theil unter der Orgel, und auch noch am Hauptaltar zu finden ſind. Dazu

gehört ein Ecce homo! zwiſchen 2 Wunderthaten des h. Antonius, wie er einem jungen Menſchen das zerbrochene Bein heilt, und wie er einem todten Geizhals die Bruſt aufſchneidet und zeigt, daß er einen Stein an der Stelle des Herzens hatte, das ſich in ſeinem gefüllten Geldkaſten vorfand.*) Eine ungeheure Menſchenmenge hat ſich im Hauſe des Reichen verſammelt, um der Section deſſelben beizuwohnen; Einige knieen am Boden, Andere klettern auf ein Säulenpoſtament oder ſteigen auf einen Tiſch, um die Wunder des Heiligen mit eigenen Augen zu ſehen, der wirklich einen Stein aus dem aufgeſchnittenen Leichnam nimmt, während ein Anderer den Geldkaſten geöffnet hat und daraus ein Herz emporhebt. Außerordentliche Spannung und Bewegung in allen Geſtalten und Geſichtern; in einigen heftiges Entſetzen, das ſich auch — ein weiteres Wunder! — ganz kleinen Kindern mittheilt, die mit ihren Müttern und Wärterinnen die Flucht ergreifen. — Neben einem zweiten Relief, dem todten Chriſtus zwiſchen zwei klagenden Engelkindern,**) das ſich durch Mäßigung auszeichnet, ſind zwei andere Wunderthaten S. Antonio's, ebenfalls in Broncereliefs abgebildet: die Bekehrung des Ketzers Aleardino und die Befreiung eines Weibes von der Anklage auf Ehebruch durch ihr neugebornes Kind, das durch die Wunderkraft des Heiligen die Sprache erhält.

Wie ſehr auch hier Donatello ſich es hat angelegen ſein laſſen, die Perſonen ſeines Drama's in Bewegung zu zeigen — die rechte Höhe erreicht er erſt in dem Relief der Grablegung, das von vergoldetem Thon über einer Thüre hinter dem Chor in St. Antonio eingeſetzt iſt, wo die Weiber ſich die Haare ausraufen, laut aufſchreien, die Arme wie Windmühlenflügel aus-

*) Abgebildet bei Cicognara II. T. VII.

**) Abbildung bei Cicognara II. Taf. VII, wo auch ein Engel hinzugefügt iſt, als das Zeichen des Matthäus.

einanderſpreizen und ſich wie toll geberden, während die Männer ruhig den Leichnam in den Sarg legen.*) Eine ſolche Ueberſchreitung des Maßes im Ausdruck kann nur als Mangel einer wahren Empfindung gelten, und läßt ſich ausſchließlich nur aus dem Bedürfniß nach möglichſt großer Lebendigkeit erklären, die Donatello in möglichſt großer Bewegung gefunden zu haben glauben mußte, in der Weiſe, wie Menſchen ihre Thätigkeit zu beweiſen wähnen, wenn ſie unruhig hin und her laufen.

Ganz in der gleichen Auffaſſungsweiſe ſind die Reliefs der beiden Kanzeln von S. Lorenzo in Florenz, die in ſeine ſpäten Lebensjahre fallen und bei denen er ſich wo möglich noch maßloſer zeigt. Sie enthalten die Paſſionsgeſchichte Chriſti, ſind indeß mit kleinen Figuren ſo überfüllt, daß, zumal bei der Höhe der Kanzeln und der Kleinheit der Figuren, ihren Inhalt zu ergründen, keine leichte Aufgabe iſt. Halten wir uns an das eine, von welchem Cicognara**) eine Abbildung gibt, die Klage um den Leichnam Chriſti, ſo iſt zwar das Beſtreben einer deutlichen Anordnung mit der Mutter Jeſu in der Mitte, die den Leichnam des Sohnes auf dem Schooß hat, unverkennbar; aber die Mittel der Darſtellung überſchreiten alles Maß des Glaublichen. Nur die Ueberraſchung durch eine plötzliche, nie geahnte Ermordung des geliebten Menſchen würde einigermaßen die ſtürmiſchen Schmerzausbrüche rechtfertigen, die uns Donatello hier vorführt, wobei es noch immer zweifelhaft bleibt, ob er uns eine Freundin Chriſti darſtellen durfte, wie ſie, aufſchreiend vom heiligen Leichnam weggehend, mit der Rechten die aufgelöſten Haare ſich ausrauft, von denen ſie ein bereits ausgerauftes Bündel in der Linken hält. In der That iſt es, als habe die Kunſt, nachdem

*) Abgebildet bei Cicognara II. T. VI.
**) A. a. O. T. VII.

ſie ſich den zu ſchildernden Ereigniſſen gegenüber von altersher theilnahmlos verhalten, mit Einemmale das Verſäumte nachzuholen, alle Dämme durchbrochen und nur in Uebertreibungen der Wahrheit Genüge zu thun vermeint.*)

In gleicher Weiſe iſt das Relief von vergoldetem Meſſing am Taufbrunnen des Doms zu Siena (vom Jahre 1427) mit der Scene aus der Geſchichte des Täufers, wo ſein Haupt dem Herodes gebracht wird, voll heftiger Bewegung, während die Figuren von Glaube und Hoffnung und zwei Kinder an dem Taufbrunnen mäßiger gehalten ſind.**)

Ich wende mich gern zu etwas erfreulicheren Leiſtungen Donatello's, wenn ich ſie auch nicht gerade ſehr erfreulich nennen möchte: ich meine ſeine Kindergeſtalten in Relief. Sie haben unter anderem eine Hauptrolle in zwei Reliefs im Dom zu Montepulciano überkommen, in deſſen einem 3 derſelben vor 5 männlichen Figuren ſpielend dargeſtellt ſind, 3 andere im anderen anbetend vor dem Thron der Madonna knieen, die dem von ſeinem Schutzheiligen empfohlenen Stifter die Hand

*) In der Sacriſtei derſelben Kirche ſieht man von Donatello's Hand noch verſchiedene Arbeiten in Stucco, in den Gewölb-Zwickeln evangeliſche Geſchichten in Medaillons, und zwei kleine Broncethüren mit Apoſteln und andern Heiligen. Auch das marmorne Handbecken daſelbſt iſt wenigſtens zum Theil ſein Werk.

**) Der marmorne Taufſtein in S. Giovanni zu Siena wurde 1416 an Sano di Maeſtro Matteo, Nanni di M. Jachomo und Jachomo di Corſo detto Papi von Florenz verdungen. Die Reliefs hatten Giacomo di Quercia und Jacomo und Nanni Turino übernommen; aber Quercia hat ein Relief an Donatello abgegeben, der dann auch die Putti und die Tugenden ausgeführt, 1428. Donatello erſcheint am 17. Oct. 1457 vor der Badia von Siena und bittet um Arbeit, „nur um leben zu können" (pur che lui habbi da vivere), worauf er mit einer Broncestatue des Täufers und einer des Goliath beauftragt wurde, deßgleichen mit Broncethüren für den Dom, die er nicht vollendete. Der Johannes des Taufbeckens iſt, was ein großes wollenes Vließ von ihm ſehen läßt, nur Haut und Knochen.

auf's Haupt legt, während das Chriſtkind mit 4 anderen Kindern ſcherzt.*)

Künſtler — beſonders in unſeren Tagen — lieben es, Beſchäftigungen der Erwachſenen, mythologiſche Erzählungen, cultur- und weltgeſchichtliche Begebenheiten gleichſam durch Kinder aufführen zu laſſen, und gelingt es ihnen, den Ernſt des Gegenſtandes mit der Naivetät der Kindheit ungezwungen zu verbinden, ſo haben ſie eine der reizendſten Aufgaben der Kunſt gelöſt, für welche keine andere zu gleicher Wirkung die Mittel beſitzt. Für den plaſtiſchen Schmuck eines Orgelchors bieten mehre der Pſalmen Davids mit der Aufforderung, den Herrn des Himmels zu loben und zu preiſen in Fröhlichkeit, mit Harfen, Pauken und Poſaunen, mit Lobgeſang und Pſaltern, reichhaltige Motive! und erinnert der Künſtler ſich noch der Worte der Schrift: „Aus dem Munde der Unmündigen ſoll Dein Lob verkündet werden", ſo wird er, ohne ſich zu beſinnen, ſeine Sänger, Tänzer und Muſikanten aus der Kinderwelt holen, die ihm obendrein eine größere Freiheit und Natürlichkeit geſtattet.

Abgerechnet, daß Donatello's Kinderengel, im Gegenſatz gegen ſeine Heiligen, für ihren himmliſchen Beruf etwas zu gut genährt erſcheinen, verleugnen ſie die Kindernatur nicht, auch wenn ſie hin und wieder einige eingelernte Stellungen und Bewegungen haben; zeigen ſich aber ſämmtlich ihrer höhern Aufgabe vollkommen gewachſen, ſo daß wir in ihnen Virtuoſen im Geſang und auf allen Inſtrumenten zu bewundern haben. Reliefs dieſer Art waren ehedem an der Brüſtung des Orgelchors im Dom zu Florenz; ſie ſind von Marmor und jetzt im kleineren Verbindungsgang der Uffizien (Corridore delle sculture moderne) aufgeſtellt. Ihre Behandlung iſt mit Rückſicht auf ihre (urſprüng-

*) Mittheilung Kommeter's.

liche) hohe Entfernung vom Auge ſehr breit, faſt roh gehalten, was Vaſari mit beſonderem Lobe hervorhebt. — Von Bronce ſind die Reliefs mit den ſingenden und muſicierenden Engelkindern am Hauptaltar von St. Antonio in Padua,*) von denen die Inſtrumentiſten ihre höhere Bildung vor den Sängern durch eine graciöſe Bewegung kundgeben, während die letztern ſich recht als Naturkinder benehmen. — Den glücklichſten Wurf aber hat er, meiner Anſicht nach, mit der Kanzel am Dom von Prato gethan. Dieſe Kirche iſt (wie ich Band II. S. 411 f. erzählt habe) im Beſitz des Gürtels der heil. Jungfrau, und zeigt alljährlich einmal dieſes koſtbare Kleinod zu andächtiger Verehrung der Menge. Zu dieſem Zweck iſt außen am Südweſtende des Doms eine von innen zugängliche Kanzel nach dem Platz zu erbaut und deren Brüſtung von Donatello mit einer Schaar jubelnder, tanzender, Kränze tragender Kinder in Marmorrelief ausgeſchmückt worden. Etwas ausgelaſſen iſt ihre Freude; aber man muß ſich doch mit ihnen und über ſie freuen und läßt nebenbei auch der chriſtlichen Mythologie einiges Recht widerfahren, ohne welche die Kinder nicht dazu gekommen wären, ihren Reigen aufzuführen.**)

Noch ſind einige Arbeiten Donatello's zu nennen, bei denen er ſich es hat angelegen ſein laſſen, den Stylgeſetzen mehr, als er es ſonſt that, zu genügen. Das iſt zunächſt ein großes Marmorrelief in der Kirche Monte Oliveto zu Neapel (nebſt dem daſelbſt aufbewahrten Carton dazu): die Geburt Jeſu Chriſti (1. Capelle links). Oben ein Chor tanzender Engel, von denen ein

*) Abgebildet bei Cicognara II. T. IX.

**) Das Werk, d. i. die Kanzel nebſt den Reliefs, war bereits 1428 beſchloſſen, aber erſt nach dem 27. Mai 1434 an Donatello für 330 fl. verdungen worden. Bei der Ausführung hat ſich auch Michelozzo betheiligt. Vgl. Descrizione della Cattedrale di Prato, in welcher auch ein Theil der Reliefs abgebildet iſt.

einzelner den Hirten die Verkündigung bringt, die dann in der Hütte das Kind finden. Joſeph ſchläft: das Kind liegt auf einem geflochtenen Kiſſen; vor ihm kniet die Mutter mit gefalteten Händen. Der Eſel neigt ſich zum Kind, der Ochs ſchaut ſich um. Der Carton iſt mit großer Genauigkeit und Feinheit gezeichnet, leicht mit Farbenandeutung getuſcht. Die Ausführung in Marmor iſt bewundernswürdig; auch die Architektur in Renaiſſance vortrefflich. Im Relief ſind noch die HH. Johannes Bapt. und Symon hinzugefügt. — In dieſe Reihe gehören auch einige von Donatello verfertigte Grabmäler. Das bedeutendſte derſelben iſt das Monument Papſt Johannes XXIII. im Baptiſterium zu Florenz, das er im Auftrag der Teſtamentsexecutoren des Papſtes (Bartolommeo Valori, Niccolo da Uzzano, Giovanni de' Medici und Vieri Guadagni) nach deſſen Hinſcheiden am 11. Januar 1418 (für 1000 Goldgulden) gefertigt hat. Die Geſtalt des — bekanntlich auf dem Concil zu Konſtanz abgeſetzten — Papſtes Giovanni Coscia, liegt in biſchöflichem Ornat mit über dem Leib gekreuzten Händen, auf einem Paradebett, vor einer caſettierten viereckigen Wand mit einer Lünette, darin die Madonna als Halbfigur mit dem Kind in Hochrelief abgebildet iſt. Dieſes Paradebett ſteht auf einem mehrfach zuſammengeſetzten Unterbau, deſſen Hauptheil 3 Niſchen zwiſchen 4 korinthiſchen Pilaſtern mit den Statuen von Glaube, Liebe und Hoffnung bilden; er ruht auf einem gegliederten, mit Cherubköpfen und Feſtons verzierten Sockel und hat über ſich das Poſtament des Paradebettes mit der von Engelkindern gehaltenen Grabſchrift,*) das von 4 Tragſteinen getragen wird, deren Zwiſchenräume mit den Familien- und päpſtlichen Wappen des

*) Joannes quondam Papa XXIII. obiit Florentie anno Dni. MCCCCXVIII. XI Kal. Januari.

Verſtorbenen ausgefüllt ſind.*) Trotz der Verſchiedenartigkeit der vielen Theile, aus denen das Grabmal zuſammengeſetzt iſt beherrſcht das Ganze eine wohlthuende Harmonie, nur daß der obere Theil etwas zu maſſenhaft und ſchwer auf den Unterbau mit ſeinen feinen architektoniſchen Formen drückt. Maßvoll ſind auch die allegoriſchen Geſtalten (von denen übrigens die ſchönſte, der Glaube, dem Michelozzo gehört)**) und verrathen die Abſicht des Künſtlers, ſich dabei der Einfachheit der Antike zu nähern.

Ein anderes, ebenfalls in Gemeinſchaft mit Michelozzo ausgeführtes Grabdenkmal iſt dasjenige des Geheimſchreibers Martin's V., Bart. Aragazzi, im Dom von Montepulciano (aus den Jahren 1427 bis 1429). Dieſes Werk wird als die vorzüglichſte Arbeit Donatello's von den Herausgebern des Vaſari L. M. (III, 259) geprieſen und tief bedauert, daß es bei dem Bau der neuen Kathedrale zerſtört worden. Einzelne Fragmente ſind in der Kirche zerſtreut: 2 Engel ſtehen am Hauptaltar; Kinderengel mit Feſtons zieren den Sockel; die Geſtalt Gott Vaters, dann noch andere Reliefs ſind an verſchiedenen Stellen in Pilaſter oder in die Mauer eingelaſſen; die liegende Geſtalt des Verewigten, von bewundenswerther Wahrheit und Schönheit, ſieht man links über dem Haupteingang.***)

Gleichzeitig (1427) arbeitete Donatello, auch mit Michelozzo, das Grabdenkmal des Cardinal Rinaldo Brancacci, aufgeſtellt in der Kirche Sant' Angelo a Nilo in Neapel (für 850 Fior.) Drei allegoriſche weibliche Geſtalten tragen den Sarkophag, auf welchem die Geſtalt des Verſtorbenen liegt; 2 Engel halten einen

*) Abgebildet bei Cicognara II. T. X.

**) Michelozzo haben wir als Architekt kennen gelernt (S. 32); bildhaueriſche Arbeiten ſcheint er nur in Gemeinſchaft mit Ghiberti und Donatello ausgeführt zu haben, ohne indeß ein Schüler des Einen oder des Andern geweſen zu ſein.

***) Vgl. Gaye, Carteggio I. p. 117—119.

Vorhang zurückgeſchlagen; über ihm ſieht man die h. Jungfrau zwiſchen dem Täufer und dem Erzengel Michael. Am Sarkophag iſt die Madonna in der Engelglorie als Relief angebracht. — Die Ausführung iſt flüchtiger, als man von Donatello gewohnt iſt.*)

Ueberblicken wir die Werke Donatello's von Anfang bis zu Ende, ſo können wir ihnen die Aeußerung einer großen künſtleriſchen Kraft und entſchiedenen Eigenthümlichkeit nicht abſprechen; ſehr ſelten und auch nur ſehr allgemein werden wir durch ſie an die antike Sculptur erinnert; und doch war gerade die Verehrung der Antike ein Hauptcharakterzug Donatello's, und eines ſeiner größten Verdienſte um die Kunſt überhaupt iſt es, in Cosmus von Medicis das Verlangen nach einer Antiken-Sammlung erweckt und dieſelbe im Auftrag ſeines fürſtlichen Gönners zu Stande gebracht zu haben.**) Donatello begnügte ſich aber nicht, die antiken Sculpturen aufgefunden und für Florenz erworben zu haben; er ſtellte die beſchädigten her (wie z. B. den Marſyas in den Uffizien u. m. a.), er verſuchte ſich auch in Nachahmungen oder freien Copien. In der Caſa Martelli zu Florenz iſt u. A. eine broncene Patera mit einem Silen und einer Bacchantin unter Weinlaub, dazu einer grauenerregenden Maske mit der Inſchrift „Natura quae fovet, Necessitas quae urget", ein Werk, das, wenn es nicht Copie iſt, als ganz im Geiſte der Antike gedacht und ausgeführt bezeichnet werden

*) Einzelheiten von dieſem Denkmal ſind abgebildet bei Cicognara II. T. VIII. Eine Anmerkung der Florentiner Ausgabe des Vaſari von 1838. die auch in die deutſche, ſowie in die Ausgabe L. M. übergegangen, ſpricht von einem Grabdenkmal des Giov. Crivelli, Archidiakonus von Aquileja, mit der Inſchrift „Opus Donatelli Florentini". das vor der Capelle der Transfiguration in S. M. Araceli in Rom ſtehen ſoll. Ich habe es nicht geſehen, finde es auch weder bei Bunſen (Beſchreibung Roms) noch in Murray's „Rome" angeführt.

**) Die Mehrzahl der in den Uffizien aufgeſtellten Statuen rührt von dieſer Sammlung her.

muß.*) Nach antiken Cameen und Medaillen fertigte er für den Palaſt der Medici (j. Pal. Riccardi) 8 Rundbilder, die in der offenen Halle des Hofes in die Mauer eingelaſſen ſind, Arbeiten die von einer klaren Auffaſſung der Antike ein beredtes Zeugniß ablegen. Die Gegenſtände derſelben ſind: Diomedes mit dem Palladium von Troja, Hercules im Joche Amors, derſelbe im Garten der Hesperiden, ein Orakel, der Triumph Amors, Ariadne auf Naxos, ein Centaur mit einem Korb auf dem Rücken, ein vor ſeinem Herrn knieender Sclave. — Den Sinn für antike Kunſtformen bewährte Donatello außerdem noch auf mannichfache Weiſe in kleinen Bronce- und Marmorarbeiten, vornehmlich aber in einigen Brunnenſchaalen von Granit, deren eine ſich noch im Garten der Pazzi im Florenz erhalten hat.

Donatello hatte einen Bruder (?) Simone, deſſen Name unter den Bildhauern der Zeit von Vaſari aufgeführt und dadurch vor Vergeſſenheit bewahrt worden iſt. Weder das Grabmal Martins V. im Lateran, bei welchem ihm ſein Bruder ſchließlich geholfen, ohne es über die Mittelmäßigkeit erheben zu können, noch die broncenen Thüren von St. Peter mit den Reliefs von dem Concil zu Florenz und der Vereinigung der orientaliſchen und occidentaliſchen Kirche, bei denen er als Gehülfe des ebenfalls wenig begabten Bildhauers Antonio Filarete, (12 Jahre lang!) thätig geweſen, hätten ihm eine Stelle in der Kunſtgeſchichte gebracht.**)

---

*) Abbildung bei Cicognara II. T. V.

**) Ausführliche Beſchreibung dieſer ſehr unbedeuteten Reliefs in Bunſens Beſchreibung Roms, II. S. 170 ff. Filarete hat ſich einen Namen als Architekt, und vornehmlich durch ein Buch über Architektur gemacht, das in der Originalhandſchrift in der Bibl. Magliabecchiana aufbewahrt wird. — Vaſari führt unter den Schülern Brunelleschi's einen Simon auf, der von dem angeblichen Bruder Donatello's verſchieden zu ſein ſcheint. Welchem von Beiden, oder ob einem dritten Simone Fiorentino das (nach der Ub-

Luca della Robbia.

Dem Donatello am nächſten kunſtverwandt iſt Luca della Robbia (geb. 1400*), geſt. 1481), ein Künſtler, deſſen Namen und Werke von allen Zeitgenoſſen die weiteſte Verbreitung gewonnen und der geradezu zu einem Gattungsnamen geworden für eine Art von Sculpturen, deren Erfinder er war, und die eine ausgedehnte Nachahmung in und außer der Familie bis ins 16. Jahrhundert hinein gefunden; dieß ſind die verglaſten Terracotten. Doch nicht mit dieſen beginnt Luca ſeine künſtleriſche Laufbahn; vielmehr ſehen wir ihn zuerſt in Marmor und Erz beſchäftigt. Für den Glockenthurm des Doms in Florenz führte er wenn wir der — freilich ſonſt nicht beglaubigten — Angabe des Vaſari trauen wollen, (nach dem Programm Giotto's, Bd. II. S. 155) die Reliefs mit Donato, Plato und Ariſtoteles, Orpheus, Ptolomäus und Euklides aus. Mit größerer Sicherheit können wir von den Arbeiten ſeiner Hand für die innere Ausſchmückung des Doms ſprechen. In der Sammlung moderner Sculpturen in den Uffizien zu Florenz ſind 10 Marmorreliefs aufgeſtellt, die urſprünglich die Zwiſchenräume der Tragſteine des einen Orgelchors im Dom ausgefüllt haben, und bei der Dunkelheit dieſes Ortes der Betrachtung ſo gut wie ganz entzogen waren. Sie ſind von Luca's Hand und wahrſcheinlich vor 1438 verfertigt, da ſie in dem mit dieſem Jahr beginnenden Contract-Buche der Domverwaltung nicht aufgeführt ſind. Es ſind Gruppen von theils nackten, theils bekleideten ſingenden,

---

lichen Form componierte und mit Glaube, Liebe und Hoffnung ausgeſtattete (bei Cicognara II, 28 abgebildete) Grabmal Tartagni's in S. Domenico zu Bologna angehöre, iſt nicht ermittelt, iſt aber auch nicht beſonders wiſſenswerth.

*) Die irrthümliche Angabe Vaſari's von 1388 als Geburtsjahr Luca's iſt widerlegt durch die von Gaye I, 182 ff. veröffentlichten Documente, welche das Jahr 1400 dafür feſtſtellen.

muſicierenden und tanzenden Knaben, Mädchen und Kindern. Ihre Inſtrumente ſind Tamburin, Orgel, Harfe, Trommel, Zither und Poſaunen. Das lobende Urtheil, das dieſe Reliefs von jeher erfahren und das ſie über die o. e. ähnliche Arbeit Donatello's gewiß nicht mit Unrecht geſtellt, gründet ſich vornehmlich auf den wahren und lebendigen Ausdruck der Geſichter, beſonders der Sänger, denen man anſehen kann, ob ſie Discant, Tenor, oder Baß ſingen, und bei denen der Künſtler ſogar dafür geſorgt hat, daß man den falſchen Ton wahrnimmt, in welchen einer oder der andere der Knaben verfallen, indem ſein Hintermann ihn dafür am Haar zupft, oder ſich die Ohren zuhält. Ueberhaupt iſt eine anmuthige Heiterkeit über dieſe Gruppen verbreitet, die uns für die mangelnde Formenſchönheit entſchädigt. Die kleinen Jungen ſind meiſtens ſehr dick, von ungeſtalten Proportionen (zu langen Oberkörpern, zu flachen Schädeln), nehmen ſich aber ganz luſtig aus, wenn ſie ihren größern Kameraden die Enden der langen Poſaunen halten. Luca hat es mit der Darſtellung auf die ſprechendſte oder auch ſchreiendſte Natürlichkeit abgeſehen und zeigt eine bewundernswürdige Formenkenntniß; und doch kann er auch in Unnatürlichkeiten verfallen, wie die ſteif ausgeſtreckten Beine und die zurückgeworfenen Köpfe zeigen.*) — An demſelben Orte ſind noch 2 angefangene Marmorreliefs aufbewahrt, welche für den Altar des H. Petrus im Dom beſtimmt und an Luca i. J. 1438 verdungen worden waren**): die Befreiung Petri und ſein Märtyrertod. Luca hat bei dieſen Arbeiten eine Verbindung von Hoch- und Flach-Reliefs angeſtrebt, zugleich mit der Verbindung zweier Scenen in demſelben Felde, wie Ghiberti es auch gethan. So hat er die Befreiung

*) Abbildung der Sängergruppen bei Cicognara II. T. XXII.

**) Das Document bei Rumohr a. a. O. II. S. 363.

Petri in 2 Momenten vorgeführt, im Flachrelief als Hintergrund, wie der Engel den Apoſtel im Gefängniß aus dem Schlaf aufweckt; dann im Hochrelief und Vorgrund, wie er mit ihm zwiſchen durch die ſchlafenden Wächter geht.

Dieß ſind die einzigen uns bekannten Marmor-Arbeiten des Luca della Robbia, der ſich — wie ich bereits angedeutet — mit einer andern und eigenthümlichen Gattung von Bildnerei einen großen Namen und Einfluß erworben hat. Die Leichtigkeit und Annehmlichkeit, in Thon zu modellieren, gegenüber der langſamen, beſchwerlichen an viele Vermittelungen gebundenen Bearbeitung des Marmors, bei der aus einem falſchen Hammerſchlag ein unverbeſſerlicher Fehler kommen kann, ließ ihn auf Mittel ſinnen, dem Thonmodell die Feſtigkeit und Farbe des Steins zu geben; und er fand daſſelbe in einer Ueberglaſung des gebrannten Thonmodells; ſo daß wenn die gewöhnlichen Terracotten eine graue oder röthliche Oberfläche zeigten, die ſeinigen weiß und glänzend erſchienen. Den Reliefs gab er in der Regel einen blauen Grund. Die erſten Arbeiten der Art waren, wie es ſcheint, die beiden Reliefs über den beiden Sacriſteithüren des Doms, mit der Auferſtehung und der Himmelfahrt, von denen die letztere ihm am 11. October 1446 verdungen worden.*) Dieſe wie andere Compoſitionen Luca's zeichnen ſich weder durch eine geiſtvolle, oder eigenthümliche Auffaſſung, noch durch eine merkliche Tiefe der Empfindung aus; ſie halten ſich in einer liebevollen, aber reflexionsloſen Behandlung traditioneller Vorſtellungen, die, obſchon ſie das Gepräge des Auswendiggelernten an ſich trägt, nicht ohne Wärme des Ausdrucks iſt, der ſich namentlich bei ſeinen Madonnen und anbetenden Engeln zu rechter Innigkeit ſteigert. Er liebt volle, naturgemäße Formen

*) Die Abbildung der Auferſtehung bei Cicognara II. T. XXII.

und für die Bekleidung einen einfachen, bezeichnenden Styl des Gefältes.

Auf dem Wege des Naturalismus entdeckt der Bildhauer sehr bald die belebende Wirkung der Farbe, mit der sich sogar Mängel der Form unbeschadet des Gesammteindrucks verdecken lassen. Luca's Erfindung war ganz besonders auf möglichst große Verbreitung der plastischen Kunstwerke, auf ihr Eindringen in alle Schichten des Volks berechnet. Je populärer sie gehalten waren, je sicherer war ihre Wirkung und sein Zweck erreicht. Half dazu schon der blaue Grund hinter den weißen Figuren, so mußte die Wirkung sich verstärken, wenn auch die Gewänder Farbe bekamen, wenn auch anfangs deren Scala sehr beschränkt war. Aber die Popularität eines Kunstwerks ist nicht der Grad-messer seines Kunstwerths, und jemehr der Künstler sich dem herrschenden Geschmack bequemt, je leichter läuft er Gefahr, sich von der Hochstraße der Kunst zu entfernen. Es ist nun nicht wohl zu verkennen, daß die glasierten, bunten Reliefs und runden Figuren von Luca della Robbia, ungeachtet sie nicht auf dem Wege der Vervielfältigung entstanden sind, ein etwas handwerk-mäßiges, sogar fabrikmäßiges Gepräge haben, was eine Be-stätigung auch in dem Umstand findet, daß seine Arbeiten von denen seiner Gehülfen, Nachfolger und Nachahmer kaum zu unterscheiden sind. Unter den ersten sind vornehmlich zwei Brüder zu nennen, Agostino und Ottaviano d'Antonio di Duccio aus Florenz, welche Vasari irrthümlich als Söhne des Luca anführt, und von denen der erstere 1461 die Façade vor S. Ber-nardino in Perugia, ferner das prächtige Hauptthor der Stadt, S. Pietro, und 1459 das glasierte Hochrelief der Capella di S. Lorenzo in S. Domenico ausgeführt hat.*) — Zur Familie

*) S. Vasari L. M. III. p. 68, wo auch die Quellen für diese An-gaben verzeichnet sind.

der Robbia dagegen gehörte Andrea, der Sohn des Marco, eines Bruders von Luca; und von dieſem iſt das Geſchäft in der ſchwungvollſten Weiſe betrieben worden. Von ihm iſt die Verkündigung über dem Eingang zur Kirche der Innocenti zu Florenz; ſind ferner die Medaillons mit den lieblichen Wickelkindern an der Halle dieſes Hospitals; die ähnlichen mit Heiligen-Figuren an der Halle des Platzes von S. Maria novella und die Begegnung von S. Dominicus und S. Franziscus daſelbſt*); auch viele Arbeiten in Arezzo, Saſſo della Vernia und a. Orten.

Es iſt naturgemäß, daß man mit der Colorierung dieſer überglaſten Terracotten nicht auf halbem Wege ſtehen blieb, ſondern daß man ſie bis zu völliger Natürlichkeit zu vervollkommnen trachtete; ein Beſtreben, das ſein Ziel freilich erſt durch ſpäte Nachkommen des Luca, durch die Söhne Andrea's um 1525, an dem Fries mit den Werken der Barmherzigkeit am Spedale del Ceppo in Piſtoja in größter Vollkommenheit erreicht hat.

Es liegt mir fern, auch nur annähernd die Werke zu bezeichnen, die als Arbeiten von Luca della Robbia, ſeinen Nachfolgern und Nachahmern über die ganze Erde verbreitet ſind**); wohl aber möchte ich auf einige derſelben zurückkommen, aus denen die überwiegende Bedeutung des Luca hervorgeht. Zu dieſen rechne ich vor allen die Reliefs in Form von Medaillons, an der Decke der Capella degli Pazzi im Kloſterhof von S. Croce in Florenz, die Evangeliſten, Profilgeſtalten am Boden ſitzend,

*) Da dieſes Relief die Jahrzahl 1451 trägt, Andrea aber 1437 geboren iſt, ſo iſt es wahrſcheinlich nur als ein von ſeinem Oheim Luca begonnenes Werk von ihm vollendet worden. Die Medaillons daſelbſt ſind von 1495.

**) Die Herausgeber des Vaſari L. M. haben es unternommen (III. p. 76 ff.), ein Verzeichniß der ausgezeichnetſten Werke derart, die ſich nur in Toscana befinden, zu geben; es reicht aus um die unbegrenzte Productivität dieſer Schule darzuthun.

darunter die Apostel auf Bänken, von vorn gesehen, farbig, in gutem, großem Styl, in vollkommener Harmonie mit den edeln architektonischen Formen der Capelle von Brunelleschi. — Von großer Schönheit — obwohl vielleicht nicht durch Documente als Arbeit Luca's beglaubigt — erschien mir stets das große Altarwerk der Capella de' Medici in S. Croce: Madonna auf dem Thron, von 2 Engeln bekrönt, von 3 Heiligen umgeben, mit Seraphim in der Lunette. — In S. Miniato al Monte sind wohlerhalten an der Decke der Capelle des H. Jacobus 5 Medaillons mit dem Sinnbild des heil. Geistes, umgeben von den 4 Cardinaltugenden, sehr lieblichen, fein ausgearbeiteten Halbfiguren, die als vorzügliche Arbeiten Luca's (wie ich glaube, mit Recht) gepriesen werden.

Eines seiner schönsten Altarwerke steht in der Apostelkirche zu Florenz. Es ist als eine Nische für das „Sacrament" gedacht, in welche von beiden Seiten durch offene Thüren flügellose, anbetende Engel eintreten. In der Lunette schwebt die heilige Taube, den Architrav schmücken Cherubim. Im halbkreisrunden Giebelfeld erscheint zwischen 2 flügellosen anbetenden Engeln der segnende Christus; auf dem Gesims wird eine bunte Fruchtschnur von 4 Kinderengeln gehalten. Das Ganze ist gedacht als durch einen Vorhang geborgen, der von 2 großen, flügellosen Engeln zurückgeschlagen wird. In der Predella steht der Kelch mit der Hostie zwischen 2 Engeln. Das Ganze zeichnet sich ebenso sehr durch eine würdevolle Darstellung, edle Haltung, einfache natürliche Bewegung, als durch stylvolle Formengebung und streng architektonische Anordnung aus. — Ein sehr bedeutendes Werk von einem der Nachkommen Luca's ist das große bunte Tabernakel in der Via Nazionale zu Florenz (zu welchem eine nahebei wohnender Verniciatore Ferri 1871 den Schlüssel hatte): eine Madonna in trono zwischen Barbara, Katharina, Jacobus

und Laurentius, und mit Engeln die über ihrem Haupt eine Krone halten. Die Einrahmung iſt auch mit kleinen Heiligenfiguren, großen Köpfen, Früchten ꝛc. verziert. Es iſt einfach, groß gedacht und von großer Wirkung. Die wohlerhaltene Unterſchrift lautet:

Salve Virgo parens Terrarum Cuncta Regentis
Salve Spes Hominum Gratia Vita Salus
Questo devoto Tabernacholo auno fatto fare gluomini del Reame di belle mē posto in via Santa Catherina MDXXII.

Schließlich muß ich noch einer beſonders werthvollen Arbeit gedenken, zu welcher Luca della Robbia in einer urkundlich beglaubigten Beziehung ſteht, das ſind die broncenen Thüren der nördlichen Sacriſtei im Dom von Florenz. Sie ſind nicht nur ein ſehr beachtenswerthes Denkmal florentiniſcher Kunſt des 15. Jahrhunderts, ſondern auch florentiniſcher Kunſtliebe und — Geduld. Im Jahre 1417 war die Arbeit an Donatello verdungen worden; im Jahre 1440 war ſie noch nicht gethan und wurde an andere Künſtler vergeben, die aber auch noch im Jahre 1464 nicht ganz damit zu Stande gekommen waren. Das Jahr der Vollendung iſt nicht bekannt; die Thüren aber bilden einen Hauptkunſtſchmuck des Doms. In 10 Reliefs ſind Chriſtus als Kind auf dem Schooß der Mutter, dann die 4 Evangeliſten und die 4 Kirchenväter, jeder zwiſchen 2 Engeln abgebildet, und in der Einfaſſung der Rückſeite eine Anzahl Köpfe verſchiedenen Alters und Geſchlechts angebracht. Von dieſer Arbeit wiſſen wir*), daß ſie nach dem fehlgeſchlagenen Contract mit Donatello, im Februar 1440 an die Bildhauer (und Erzgießer) Michelozzo di Bartolommeo, Luca Simonis Marci della Robbia, und Maſo

*) Die Documente ſ. bei v. Rumohr II. S. 365. Abbildungen bei Cicognara II. T. XXIV.

Bartolommei gen. Maſaccio*) verdungen worden; daß ſie 1447 im rohen Guß vollendet, aber 1461, noch nicht zuſammengeſetzt und ciſeliert, für dieſe Zwecke in die Hände des Giovanni di Bartolommeo (eines Bruders des 1445 verſtorbenen Maſo) gelegt, und zu endlicher gänzlicher Vollendung, das iſt zur Herſtellung der Rückſeite, (da Maſo todt und Michelozzo nicht in Florenz war) dem Luca della Robbia übergeben wurde. Die Reliefs der Vorderſeite zeigen bei großer Gedankenarmuth (die Evangeliſten ſchreiben, was die Engel dictieren, die Kirchenväter ſchreiben unter Controlle der Engel, was die Evangeliſten geſchrieben haben) ein gutes Formenſtudium und reinen Styl, und ſind in ſich ſo übereinſtimmend, daß man nicht wohl mehre Urheber dafür annehmen kann. Strenger und trockner im Styl als die Arbeiten Luca's und auch Michelozzo's, der überhaupt nur als Erzgießer dabei betheiligt geweſen zu ſein ſcheint, ſind ſie wahrſcheinlich nur auf Rechnung Maſo's zu ſetzen, während die Köpfe an der Rückſeite auf die freiere Behandlung und charaktervollere Zeichnung Luca's hinweiſen.

Zur Familie der Robbia wird von Vaſari — aber mit Unrecht — der Künſtler der Façade von S. Bernardino in Perugia (1461), Agoſtino d'Antonio di Duccio aus Florenz gerechnet. Von ihm ſind die in einem ſelbſtändigen, namentlich von Naturalismus unabhängigen Styl ausgeführten Reliefs aus dem Leben des H. Geminianus am Dom von Modena (an der Südſeite 1442 mit beglaubigender Inſchrift). Von demſelben ſind in Perugia die Sculpturen der Capelle S. Lorenzo in S. Domenico (1459), die Prachtpforte in S. Pietro (1461), vornehmlich die o. e. mit der Verkündigung, dem ſegnenden Heiland, vielen Heiligen und deren Wundergeſchichten, dazu mit

*) Nicht zu verwechſeln mit dem gleichzeitigen Maler Maſaccio (Maſo di Giovanni di Simone Guidi).

anbetenden, ſingenden und muſicierenden Engeln reich- und geſchmackvoll verzierte Façade von S. Bernardino. (S. Vaſari L. M. III. p. 68 not. 2.) Für die Annunziata in Florenz fertigte er 1469—70 in der Capella di S. Donino eine Auferſtehung Chriſti in überglaſtem Relief. (Gaye, Carteggio I. 196—197.)

Die Nachfolger Donatello's und Ghiberti's.

Nanni d'Antonio di Banco. Deſiderio da Settignano. Mino da Fieſole. Andrea Ferucci. Antonio Pollajuolo. Antonio und Bernardo Roſſellino. Giuliano und Benedetto da Majano. Andrea del Verrocchio.

Mit der Freiheit der Weltanſicht im Allgemeinen, wie ſie im 15. Jahrhundert zu herrſchen begann, verband ſich folgerichtig eine größere und ſchärfere Sonderung der Individualitäten. Das gleichzeitige Auftreten zweier oder dreier ſo himmelweit von einander verſchiedener Bildhauer, wie Ghiberti, Donatello und Luca della Robbia, wäre im 14. Jahrhundert nicht möglich geweſen, das ſeine Künſtler unter einem ohne Widerſpruch allgemein gültigen Stylgeſetz verbunden hielt, das dem individuellen Formgefühl einen nur geringen Spielraum ließ. Schon beim Herannahen des 15. Jahrhunderts hatte dieß Geſetz ſeine bindende Kraft verloren. Das Ergebniß der mit Freuden begrüßten und mit Eifer gepflegten Freiheit, die einem jeden Künſtler geſtattete, ſich eine, ſeinem beſondern Formenſinn entſprechende Ausdrucksweiſe zu bilden, war zunächſt nicht ſowohl eine Vermehrung in der Zahl und der Größe, als in der Mannichfaltigkeit der Talente.

An die wenigen hervorragenden Bildhauer dieſer Zeit ſchließt ſich eine Reihe von Künſtlern, denen hie und da eine Arbeit beſonders gelingt, die aber ſich über die Mittelmäßigkeit nicht

oder nur wenig erheben, deren Hauptmerkmal ist, daß sie unbekümmert um Andere ihre eigenen Wege gegangen, und deren Hauptverdienst in der Vervollkommnung der Behandlung des Marmors besteht.

Als Schüler Donatello's wird (von Vasari) Nanni d'Antonio di Banco genannt (geb. gegen Ende des 14. Jahrhunderts, gest. 1421 oder 30); war er es, so hat er von der individuellen Künstlerfreiheit reichlichen Gebrauch gemacht; denn seine Arbeiten erinnern mit keinem Zug an die des Donatello, mit welchem er übrigens in mannichfachem Verkehr gewesen sein muß. Seine Hauptarbeiten haben wir in einigen der Nischen an der Außenseite von Or San Michele in Florenz zu suchen. Da sind von ihm die Apostel Philippus, Jacobus, der H. Eligius und 4 Heilige in Einer Nische. Von einer genialen Auffassung der Natur, oder einer eigenthümlichen Formengebung kaum eine Spur, obschon er — namentlich im Eligius — nach einer gewissen stylistischen Einfachheit strebt, und in den Reliefs darunter, wo er Scenen aus einer Bildhauer- und Steinmetzen-Werkstatt und aus einer Hufschmiede darstellt, nicht ungeschickt Motive aus dem wirklichen Leben angewendet hat; daneben ist er aber auch sehr ärmlich und schwächlich, bildet sein Gefälte nach naß auf den Körper gelegten Gewändern; oder macht eine rohe, schwerköpfige Gewandfigur, wie den Philippus. Bei dieser Statue widerfuhr den Bestellern ein kleines Mißgeschick. Sie waren für dieselbe mit Donatello in Unterhandlung getreten, wandten sich aber, da sie seine Forderung zu hoch fanden, an Antonio, der, im Rufe eines bescheidenen Künstlers stehend, sich im voraus mit einer mäßigen Bezahlung zufrieden erklärte. Nachdem aber die Statue vollendet und aufgestellt war und Antonio seine Rechnung einreichte, überstieg seine Forderung bei Weitem die Summe, um welche Donatello die Arbeit hatte übernehmen

wollen. Dieß beſtimmte die Vorſteher des Oratoriums, Antonio's Arbeit ſchätzen zu laſſen, und in der Meinung, am ſicherſten bei Donatello die niedrigſte Werthbeſtimmung zu erhalten, erwählten ſie ihn zum Richter, mußten aber zu ihrem Schrecken erleben, daß derſelbe Antonio's Forderungen beſtätigte. Und als ſie nun ihn an ſeine eigene, viel mäßigere Bedingung erinnerten, mit dem Zuſatz, daß ſie dann obendrein eine beſſere Arbeit erhalten haben würden, wies er ſie lächelnd zurecht mit der Bemerkung: „der gute Mann iſt kein Künſtler, wie ich es bin, und muß ſehr viel mehr Zeit und Mühe aufwenden, um etwas zu Stande zu bringen, als ich; und ſo werdet Ihr gerecht genug ſein, um einzuſehen, daß Ihr ihm mehr zahlen müßt, als ich in Anſpruch genommen haben würde.“ Sie werden demnach die Zahlung geleiſtet, ſich aber wahrſcheinlich in der Art entſchädigt haben, daß ſie Antonio neue Aufträge, aber unter feſter Vorausbedingung gegeben haben.

Bei einem dieſer Aufträge, den 4 Heiligen in Einer Niſche, gerieth Antonio in eine Verlegenheit, die ein etwas bedenkliches Licht auf ſeinen künſtleriſchen Verſtand fallen läßt. Die Statuen waren fertig und ſollten in die Niſche gebracht werden. Aber ſiehe da! es war nur Platz darin für drei von ihnen! Unfähig, ſich ſelbſt zu helfen, wendet er ſich an Donatello um guten Rath; und Donatello verſpricht ihm für ein gutes Abendeſſen für ſich und ſeine Geſellen, die vier Heiligen in die Niſche zu bringen; was ihm denn auch (wie Jedermann heut noch ſehen kann) zu Antonio's freudiger Ueberraſchung gelungen iſt.

Antonio hatte auch für die Domfaçade eine Statue des Evangeliſten Lucas gefertigt. Sie ſtand urſprünglich im mittlern Eingang und hat nun in einer der 2 Seitencapellen der Tribüne im Innern ihre Stelle gefunden.

Die beſte ſeiner Arbeiten galt bis vor Kurzem als das

Werk des Jacopo della Quercia, es iſt das Relief mit der Himmelfahrt Mariä, über der Thür des Doms gegen die Via de' Servi. Umgeben von einem ſingenden und muſicierenden Engelchor wird die heil. Jungfrau in den Himmel getragen und hinterläßt dabei dem unter ihr knieenden Thomas ihren Gürtel.*)

Die Zeitfolge führt uns zu zwei unter ſich ſehr verwandten Künſtlern, über deren gegenſeitiges Verhältniß aber ſich widerſprechende Nachrichten auf uns gekommen. Deſiderio da Settignano, geb. in dem erſten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, war nach Vaſari ein Schüler Donatello's, um 1485 thätig, aber bereits mit 28 Jahren vom Tode abgerufen, wonach er — wenn er das angegebene Jahr nicht überlebt hätte, — 1457 geboren ſein mußte. Er wird aber bereits von Filarete Trattato della architettura, geſchrieben zwiſchen 1460 und 1466, ein „solenne maestro" genannt. Mino da Fieſole, geb. 1400,**) geſt. 1486, gilt als Schüler Deſiderio's, obſchon er offenbar der ältere Zeitgenoſſe iſt. Vielleicht iſt in der Grabſchrift Mino's, die Vaſari (in der erſten Ausgabe) mittheilt, das Verhältniß Beider zu einander richtig bezeichnet, worin geſagt iſt: „Ich war Einer von denen, die Verlangen trugen, in den ſchönen Künſten gleichen Schritt zu halten mit Deſiderio."***)

Die meiſten Arbeiten Deſiderio's ſind untergegangen, oder

---

*) Baldinucci bringt (im Leben des Jacopo della Quercia) ein Document aus der Opera del Duomo vom 28. Juni 1418, nach welchem Nanni d'Antonio di Banco für das Relief über der Thür des Doms, die nach der Via de' Servi geht, 20 Fior. erhält. Vgl. Vaſari ed. L. M. III. p. 25. not. 2.

**) Urkundlich nach Gaye a. a. O. I. p. 271., alſo nicht, wie man ſonſt annahm, 1431.

***) Desiderando al pari
Di Desiderio andar nella bell' arte
Mi trouvai tra que' rari
A cui voglie si belle il ciel comparte.

zerſtreut; das Beſte, was davon erhalten iſt, dürfte in S. Croce zu Florenz aufzuſuchen ſein. Hier finden wir zunächſt das Grabmal des Secretärs der florentiniſchen Republik, Carlo di Gregorio Marzuppini, geſt. nach 1455. Es iſt unverkennbar, daß wir es hier mehr mit einem Talent für Decoration, als für Sculptur zu thun haben; wir begegnen weder einem Gedanken, noch einer durch Gruppierung, Formenkenntniß, Stellung und Bewegung ausgezeichneten Compoſition; wohl aber ſchön gezeichneten und modellierten Capitälern, Geſimſen und Arabesken, vor Allem am Sarkophag des Verſtorbenen jenen von Vaſari hochgeprieſenen Vogelfittigen, die „nicht aus Marmor gemeißelt, ſondern wirkliche Federn zu ſein ſcheinen", freilich aber an eine Muſchel geheftet ſind. Die Compoſition des Grabmals iſt ziemlich gewöhnlich: Der Sarkophag, mit der offen liegenden Geſtalt des Verſtorbenen, ſteht auf in Arabesken (dem Glanzpunkt des ganzen Werks) ausgehenden Löwenfüßen in einer von 2 cannelierten Pilaſtern flankierten Mauerblende, über deren Geſims eine halbkreisrunde Lunette geſchlagen iſt. Auf der Mitte des Bogens ſteht eine Vaſe, aus welcher eine Flamme auflodert, und von der nach beiden Seiten ein Blattgewinde niederhängt, das von 2 auf dem Geſims ſtehenden Knaben gehalten wird. In der Lunette iſt ein kreisrundes Medaillon mit Maria und dem Kind in Hochrelief, und außerhalb deſſelben an jeder Seite ein anbetender Engel, in Halbfigur, wie Maria. Auf dem äußerſten Rand des Sockels vor den Pilaſtern ſteht an jeder Seite ein geflügelter nackter Knabe auf einen Schild geſtützt, ohne irgend welche beſondere Bedeutung, und wie alles Figürliche am Werke, ungeachtet ſorgſamer Ausführung, künſtleriſch betrachtet ſehr ſchwach.*) — In S. Lorenzo zu Florenz hatte

*) Abbildung bei Cicognara II. XIII. XIV. Daß das Grabmal der

Deſiderio die Capelle des Sacramentes in Marmor ausgeſchmückt. Sie hat verſchiedene Umwandlungen erfahren: allein erhalten ſind von den Sculpturen eine Pietà in Relief und die Statue eines ſegnenden Chriſtuskindes. Dieſes, in den Proportionen nicht beſonders glücklich, macht durch eine natürliche anmuthige Stellung einen guten Eindruck, aber das Relief, der halblebendige Leichnam Chriſti, auf dem Rande des Sarges ſitzend, von der Mutter umarmt, von Johannes mit abgewandtem Geſicht an einem Finger der linken Hand gefaßt, iſt ein widerwärtiges Bild voll Verzerrung.

Wenn Vaſari den Ausſpruch Michel Angelo's: „Wer ſtets hintennach geht, kommt nicht voran!" auf Mino da Fieſole anwendet, ſo dürften wir bereits wiſſen, daß wir nicht mit großen Erwartungen an ihn herantreten dürfen. Mino war ein fleißiger Arbeiter, der ſeinen Marmor ſauber zu bearbeiten verſtand und ſeine vielen Aufträge, vornehmlich für Grabdenkmäler, gewiſſenhaft ausführte. Wie bei Deſiderio war auch bei ihm die Kunſt des Ornaments die ſtarke Seite, war aber dieſer überhaupt — wie ihm nacherzählt wird — ſein höchſtes Vorbild, ſo erklärt ſich die Mattigkeit ſeiner Darſtellungen und die Zaghaftigkeit ſeines Formenſinns, dem Naturalismus wie dem Idealismus gegenüber. Ich weiß kein Werk von ihm anzuführen, das mir ein mehr als allgemeines Intereſſe erweckt hätte.

Die beſten mir bekannten Arbeiten von ihm ſind die Denkmäler in der Badia zu Florenz; bei denen aber auch das Architektoniſch-Decorative die eigentlichen Sculpturen weit überwiegt. Hier ſteht ein großes Grabdenkmal, gemäß der Inſchrift dem im Jahre 1000 verſtorbenen Markgrafen von Andenburg (Altenburg?

Beata Villana in S. Maria novella, das Vaſari dem Deſiderio zuſchreibt, von Bernardo Roſſellino iſt, hat ſchon Richa (III. p. 51.) urkundlich nachgewieſen.

Brandenburg?), einem Verwandten des Kaiſer Otto III., dem Stifter von dieſem und 6 andern Klöſtern gewidmet, und an der Stelle eines frühern, von der Zeit zerſtörten, im Jahre 1431 errichtet. In der architektoniſchen Anordnung gleicht dies Grabmal ganz dem des Carlo Marzuppini von Deſiderio; wie dieſelbe überhaupt in der Zeit als feſtſtehender Typus für Grabmäler angeſehen wurde, bei welchem man ſich nur für das Detail und die Sculpturen einige Freiheit geſtattete.

In der Lunette iſt ein Medaillon mit der Madonna und dem Kind; in der Niſche über dem Sarkophag mit der darauf liegenden Geſtalt des Grafen Hugo ſteht eine Caritas mit zwei Kindern, von denen ſie das eine auf dem linken Arm reitend hält, während das andere — vom Boden auf — über einen Baumſturzel vergebliche Anſtrengung macht, zu ihr emporzuklimmen. Sie kann ihm auch die Rechte nicht reichen, weil ſie eine brennende Fackel darin hält. Es iſt eine Gruppe, bei der man an Alles eher denken kann, als an Mutterliebe. Vor den Pilaſtern ſtehen 2 Schildhalter, leichte Variationen der früher geſchilderten des Deſiderio. Am Sockel iſt die Tafel mit der Widmung, gehalten von 2 gegen einander ſpringenden Engeln. So unbedeutend alles Figürliche am Denkmal iſt, ſo zierlich, geſchmackvoll und mannichfaltig ſind die Verzierungen am Sarkophag, dem Sockel, dem Fries und dem Lunettenrahmen.*) — In derſelben Kirche iſt von Mino's Hand das Grabmal des 1466 geſtorbenen Meſſer Bernardo de' Giugni, in derſelben Weiſe und Anordnung, wie das vorgenannte, nur daß an der Stelle der Caritas eine Juſtitia ſteht.**) — Schöner als dieſe beiden Grabmäler iſt an derſelben Stelle ein Werk von Mino,

*) Abbildung bei Cicognara II, XXIX. XXXIII.
**) Abbildung bei Gonnelli, Taf. XXVII.

deſſen Beſtimmung mir nicht klar iſt, eine große Marmortafel, nach Vaſari urſprünglich für die Mönche von S. Lorenzo beſtimmt. Es ſind 3 lebensgroße Geſtalten in Relief, Madonna ſitzend, das ſegnende Kind auf dem Schooß, rechts von ihr der H. Leonhard, links der H. Laurentius. Auffallend iſt, daß Madonna als Mittelfigur im Profil genommen iſt, freilich in der Abſicht, für das Kind eine möglichſt freie Silhouette zu bekommen; auch erinnert keine Bewegung, kein Kleidungsſtück, kein Zug von ihr an irgend einen Madonnentypus; dagegen ſind die beiden Heiligen in Haltung, Bewegung und Ausdruck, wie in der Anordnung der Tracht, würdige und wohlgefällige Geſtalten, wie ich ſchönere von dieſem Meiſter nicht kenne. Den Rahmen nun für dieſe Geſtalten bilden drei halbkreisförmige und abgeſchloſſene Niſchen, welche durch Pilaſter getrennt, die ein einfach verziertes Gebälk (Architrav, Fries und Geſims) tragen, an beiden Ecken verdoppelt ſind, und einen Sockel unter ſich haben.*) — Ueber dem Haupteingang zur Kirche iſt ein marmornes Rundbild in Relief, eine Madonna mit dem Kind, angebracht, das vielleicht die erſte Arbeit von Mino für die Badia war, da ihm eine gewiſſe Friſche nicht abzuſprechen iſt.

Nach dem Syſtem der bezeichneten Grabdenkmäler iſt das Altarwerk für die Nonnen von San Ambrogio verfertigt, das — mit der Inſchrift „Opus Mini“ — noch jetzt an ſeiner urſprünglichen Stelle ſteht. Sein Gegenſtand iſt das Wunder der Transſubſtantiation, beglaubigt durch einen Kelch, aus welchem während der Wandlung das Chriſtkind aufgeſtiegen iſt. Das Altarwerk bildet gleichſam ein Reliquiarium für den Wunderkelch, den es in einer kleinen vergitterten Niſche umſchließt, an deren beiden Seiten 2 Heilige knieen; unterhalb derſelben iſt der Kelch

*) Abbildung bei Cicognara II, IV.

in Relief abgebildet, aus welchem unter dem Beiſtand zweier Engel das Chriſtkind ſich erhebt, während in der Lunette über dem Geſims der ewige Vater von Engeln umgeben erſcheint. Im Sockel iſt die Geſchichte des Wunders in kleinen Figuren dargeſtellt. — In S. Croce, in der Capella del Noviziato, befindet ſich ein ebenfalls mit „Opus Mini“ bezeichnetes Tabernakel von Marmor zur Aufbewahrung des heiligen Oeles, das urſprünglich für die Nonnen delle Murate in Fieſole gefertigt war. — An dieſem Ort kann, wem es um vollſtändige Kenntniß der Werke Mino's zu thun iſt, noch zwei bedeutende Arbeiten aus ſeiner Werkſtatt finden: das Grabmal des 1466 geſtorbenen Biſchofs Lionardo Salutati von Fieſole, das er indeß ſelbſt noch bei ſeinen Lebzeiten (1462) in Auftrag gegeben; in der allgemein üblichen Anordnung, nur mit der beſondern Zuthat der lebensgroßen Büſte des Biſchofs*); auch mit dem „Opus Mini“ bezeichnet. Dem Grabmal gegenüber in derſelben Capelle hat Mino im Auftrag deſſelben Biſchofs ein Altarwerk aufgeſtellt, das wegen ſeines Figurenreichthums zu den bedeutendſten Leiſtungen Mino's zu zählen iſt. Aehnlich der Tafel in der Badia iſt es in 3 Niſchen getheilt mit Sockel, Pilaſterſtellung und Gebälk. In der mittleren Niſche kniet die heil. Jungfrau, mit gefalteten Händen niederblickend um Chriſtuskind, das vor ihr auf der Stufe ſitzt, die Weltkugel in der Linken, mit der Rechten dem kleinen vor ihm knieenden Geſpielen Johannes den prieſterlichen Segen ertheilend. In der Niſche rechts der Jungfrau ſteht der h. Leonhard, links der h. Remigius, zu deſſen Füßen ein Hülfe flehender anderer unbekannter Heiliger mit einer Krücke in der Hand, den jener an Chriſtus als den rechten Helfer verweiſt. Ueber dem Geſims

*) Abbildung bei Cicognara II, XXX.

ist die Büste von Christus frei aufgestellt.*) Auch diesem Werke fehlt die beglaubigende Inschrift nicht. — An der Kanzel im Dome von Prato, welche Mino 1473 zugleich mit Antonio di Matteo Rossellino ausgeführt, sind von ihm die Reliefs aus der Geschichte des Täufers. — Ein größeres und auch besseres Werk von Mino findet sich, jedoch nicht mehr im ursprünglichen Zusammenhang, im Baptisterium von Volterra. Es trägt seinen Namen und die Jahrzahl 1471 und ist ein besonders um seiner architektonischen Ornamente willen belobtes Tabernakel mit dem segnenden Christuskind zwischen anbetenden Engeln. — Auch Perugia besitzt in der Kirche S. Pietro, in der Capella Baglioni Vibi, ein Altarwerk von ihm vom Jahre 1473, angeordnet nach dem System der 3 Nischen, mit Sockel, Pilaster und Gebälk, mit einer Pietà in der mittlern Nische und dem Christkind darunter; dem Täufer und S. Hieronymus in den Seitennischen. — Für die Peterskirche in Rom hatte Mino das Grabmal des 1471 gestorbenen Papstes Paul II. ausgeführt; es befindet sich jetzt, in seine Theile zerlegt, in den vaticanischen Grotten. Darunter sind allegorische Figuren in Hochrelief, „anmuthig, obschon von etwas gesuchtem Reichthum"; ferner „die Lunette mit dem Weltgericht, merkwürdig als Zeugniß des flandrischen Einflusses auch auf die Sculptur der Italiener.**)

An Mino schließt sich Andrea Ferucci aus Fiesole an (1465—1526), der in dem Hochrelief von der Taufe Christi über dem Taufstein im Dom von Pistoja einen über Mino hinaus-

*) Abbildung bei Cicognara II, XXXI.

**) Burkhardt, Cicerone p. 607. Ich erinnere mich nicht, diese Sculpturen gesehen zu haben. Das von Vasari dem Mino zugeschriebene Grabmal des Francesco di Filippo Tornabuoni in S. Maria sopra Minerva kann nicht von ihm sein, da Francesco (nach Litta in der Storia della famiglia Tornabuoni) erst gestorben, nachdem er 1513 noch der Krönung Leo's X. beigewohnt, um welche Zeit Mino längst gestorben war.

reichenden Sinn für Schönheit und Seelenausdruck, in den kleinern Reliefs aus der Geſchichte des Täufers viel Geſchick für Darſtellung bewieſen hat. Im Dom von Florenz iſt von ihm das Denkmal des Marſilio Ficino mit deſſen Büſte; und in S. Felicità ein ſchönes Crucifix.

„Erfindung macht den Meiſter groß!" ſagt das Sprüchwort; Bewunderung aber erwirbt er ſich durch billigere Vorzüge, und die größte und allgemeinſte durch die — ſo leicht erreichbare — täuſchende Nachahmung der Wirklichkeit. Schon das Alterthum maß den künſtleriſchen Werth des Zeuxis an der Geſchicklichkeit, mit welcher er Sperlinge durch gemalte Trauben zu täuſchen gewußt. Vaſari hat, wie wir ſahen, für den Bildhauer Deſiderio ein überſchwängliches Lob bereit bei einem Paar Taubenflügeln aus Marmor, die wirkliche Federn zu ſein ſcheinen, und weilt mit gleicher Bewunderung vor einer broncenen Wachtel an Ghiberti's zweiter Thüre des Baptiſteriums zu Florenz, die er als eine Jugendarbeit Antonio Pollajuolo's anführt, eines nicht beſonders hervorragenden Künſtlers, zu welcher übrigens noch gegenwärtig als zu einer der größten Kunſtmerkwürdigkeiten von Florenz die Fremden von den Cicerones der Stadt geführt werden.

Antonio Pollajuolo, geb. 1431 (oder 1433) geſt. 1498, urſprünglich Gold- und Silberarbeiter,*) dann Maler, war auch als Bildhauer und Medailleur thätig. Sein Name als Bildhauer haftet an zwei päpſtlichen Grabdenkmälern in der Peterskirche zu Rom. Im ſüdlichen Seitenſchiff, neben der Capelle

*) Die Arbeiten für die Altarbekleidung von S. Giovanni, die Predigt des Johannes (Abbildung bei Cicognara II, XXVII) und der Tanz der Herodias werden ihm von Vaſari und Albertini (Mem. p. 9) zugeſchrieben. Nach Richa, Chiese etc. V, 30 ſind ſie 1477 dem Bartolommeo Cenni, Andrea

der heiligen Lanze, ist das Grabmal Innocenz' VIII. von der Hand Antonio's. Der Papst liegt als Leichnam auf seinem Sarkophag; darüber aber sitzt er als Lebender auf dem Thron, in der Rechten die ihm von Sultan Bajazet geschenkte heilige Lanze haltend; zwischen den Pilastern hinter dem Throne stehen in Nischen die vier Cardinaltugenden, und im Bogen darüber, in Relief die drei theologischen Tugenden.*) — Das andere Grabmal ist das von Papst Sixtus IV., gest. 1481, und befindet sich in der Capelle des Sacraments. Es ist 1493 im Auftrag des Cardinal Giuliano della Rovere, nachmaligen Julius II., ausgeführt. Der Papst ist todt, in liegender Gestalt dargestellt, umgeben von den theologischen und moralischen Tugenden, deßgleichen von den Wissenschaften der Theologie, Philosophie, Arithmetik, Astrologie, Dialektik, Rhetorik, Perspective, Geometrie und der Kunst der Musik.**) Beide Grabmäler sind in Erzguß ausgeführt, und als solche ungleich werthvoller, denn als Sculpturen, da sie weder durch Composition, die schon sehr nahe an Manier streift, noch durch plastische Formen der Gewänder, wie des Nackten sich auszeichnen. Doch imponiert die Gestalt Sixtus' IV. durch die scharf ausgeprägte Naturwahrheit; während die Anordnung des Ganzen auf einer schiefen Fläche und bei den allegorischen Figuren das Schwanken zwischen Hoch- und Flachrelief sehr unkünstlerisch wirken. — In den Uffizien ist eine Kreuzi-

---

del Verrocchio und Antonio Pollajuolo übertragen worden; Gori aber schreibt sie dem Antonio Salvi und Francesco di Giovanni zu. Vgl. v. Rumohr a. a. O. II, 301. Andere bedeutende Silberarbeiten Antonio's waren ein silberner Helm, als Ehrengeschenk der Florentiner für Federigo di Montefeltro für Bewältigung des Aufstandes von Volterra 1472; ein silbernes Becken für die „Signori" 1473; die Vollendung eines von Betto di Francesco angefangenen silbernen Crucifixes für das Baptisterium u. a. m.

*) Abbildung von Piero Santi Bartoli in Bonanni Numismata etc. templi Vaticani etc. 117.

**) Abbildung in der Basilica Vaticana illustrata.

gung in Relief aus Bronce von Antonio, in welcher man die Einwirkung von Ghiberti und Donatello, aber auch das Studium der Antike nicht verkennen kann. Von den Medaillen Antonio's ſind von Vaſari jene beſonders hervorgehoben, die er auf die Verſchwörung der Pazzi gemacht hat: die eine mit dem Bildniß Giuliano's von Medici, und dem Chor des Domes auf der Rückſeite mit der Inſchrift Luctus publicus; die andere mit dem Bildniß Lorenzo's von Medici, mit gleicher Rückſeite, aber der Inſchrift Salus publica.*)

Von den beiden Brüdern Gamberelli, Antonio (1427—1490) und Bernardo (1409—1470) gen. Roſſellino, war ſchon früher wegen ihrer Verdienſte um die Baukunſt die Rede; ihre Thätigkeit als Bildhauer hielt damit gleichen Schritt, wiewohl auch ſie der Zeitrichtung gemäß ihre Hauptaufgabe in der Ueberwindung der techniſchen Schwierigkeiten, in einer möglichſt vollkommenen Behandlung des Marmors ſahen.

Von Antonio's Richtung und Talent gibt uns ſchon ein Marmor-Hochrelief eine ziemlich genügende Anſchauung, das in der Galerie der modernen Sculpturen in den Uffizien zu Florenz aufgeſtellt iſt. Innerhalb eines kreisrunden, mit Cherubim verzierten Rahmens, iſt die heilige Jungfrau dargeſtellt, wie ſie ihr Kind anbetet, das halb auf einem Kiſſen, halb auf einem Cherub liegt, das Hemdchen vom Unterleib wegzieht und den Zeigefinger auf den Mund legt, um ſich als „Wort" kund zu geben. Joſeph in ganz kleiner Figur, als wär' er im Hintergrund, ſitzt nachdenklich an der linken Seite; rechts kommen mit einem Lamm als Geſchenk, hinter einer Felswand die Hir-

*) Antonio del Pollajuolo liegt mit ſeinem jüngeren Bruder Pietro in S. Pietro in Vincoli zu Rom begraben, wo man ihr Grabmal dicht am Eingang ſieht, mit Antonio's Todesjahr 1498.

ten herab, denen ein Engel die Geburt des Heilandes verkündet hat. Auffaſſung und Darſtellung verrathen deutlich den Anſchluß an Ghiberti. Die Madonna iſt fein, ſüß, jungfräulich, aber ſeelenlos; ihr Beten mit erhobenen, zuſammengelegten Händen iſt ohne Empfindung rituell. Die Zeichnung der Formen iſt vollkommen; mehr noch die Behandlung des Marmors, deſſen Glätte und Weichheit die Natur des Steins vergeſſen macht. — Daſelbſt iſt auch die Büſte des Matteo Palmieri mit der beglaubigenden Inſchrift von 1468 und eine Statue des Johannes als Kind, beide von ſeiner Hand. — In aller Weiſe bedeutender ſind die Sculpturen Antonio's in der von ihm in S. Miniato al Monte errichteten Grabcapelle des Cardinals Jacob von Portugal, geſt. 1459. Zwei Engel mit der Palme des Friedens und der Krone des ewigen Lebens knieen neben der Geſtalt des Verſtorbenen, der auf ſeinem Sarkophag liegt. Ueber dieſem ſchweben 2 Engel und halten ein Rundbild mit der Madonna und dem Chriſtkind in Relief; ſämmtlich achtungswerthe Arbeiten von fleißiger Durchbildung. Wiederum aber iſt es die Illuſion, mit welcher er, wenigſtens auf Vaſari, den größten Eindruck hervorgebracht hat, der von dem marmornen Vorhang zu Seiten des Sarkophags rühmt, daß er vollkommen gewirktem Stoffe gleicht.*) — In S. Croce iſt von ſeiner Hand das Grabmal des 1478 in der Verſchwörung der Pazzi getödteten Francesco Nori mit der Madonna und dem Kind auf ihrem Schooß. — Im Auftrag des Herzogs von Amalfi, Antonio Piccolomini, fertigte Antonio eine Wiederholung des Grabmals von S. Miniato, nur daß an der Stelle des Cardinals die Geſtalt der verſtorbenen Gattin des Herzogs zu liegen kam. In der Kirche von Montoliveto zu Neapel, wo es

*) Abbildung in Gonnelli's Monum. sepolcr. d. Toscana. T. XXIII.

ſteht, ſieht man auch eine marmorne Altartafel von Antonio mit einer Geburt Chriſti, einer auffallend geiſtesarmen Compoſition. Am Boden unter einem Hüttendach, auf welchem eine Anzahl Engel in einer Reihe ſtehen, liegt das nackte Weltkind, vorſchriftmäßig angebetet von der Mutter, angeſchnuppert vom Eſel, zum Verdruß Joſephs, der abgewandt und in ſich verſunken links im Vorgrund ſitzt; während rechts 2 Hirten ſtehen, von denen der Eine den Andern auf die Engel auf dem Dach aufmerkſam macht.*) — Zu den Seiten der Tafel ſind noch die Evangeliſten Matthäus und Marcus in ganzer Figur, und über ihnen die Büſten von Lucas und Johannes angebracht. — In der Collegiatkirche von Empoli iſt eine lebensgroße Marmorſtatue des heil. Sebaſtian, die in Verbindung mit den von Filippino (oder — nach Vaſari von — Botticelli) in Oel gemalten Bildniſſen des Stifters und der Stifterin ein Altarwerk bildet. Iſt ſie, wie man nach Vaſari angibt, von Antonio Roſſellino, ſo hat er damit geleiſtet, was man nach ſeinen übrigen Arbeiten ihm nicht hätte zutrauen mögen. Bei idealer Auffaſſung, ſchöner Haltung und Bewegung, edlem Ausdruck, iſt die Statue von einer ſo gediegenen realiſtiſchen Durchbildung, wie man ſie nur von Donatello erwarten könnte; die vortreffliche Ausführung nicht gerechnet. —

Bernardo Roſſellino, deſſen Hauptthätigkeit der Baukunſt gewidmet war, bewährt ſich zugleich obſchon nur in wenigen Werken als begabter Bildhauer. Von ihm iſt das Grabmal des florentiniſchen Geſchichtſchreibers Leonardo Bruni aus Arezzo in S. Croce, geſt. 1443. Würdevoll liegt der Verewigte auf einem von 2 Adlern getragenen Paradebett, das auf einem Poſtament ſteht, an deſſen Vorderſeite 2 ſchwebende Victorien

*) Abbildung bei Cicognara II, XVI.

die Tafel mit der Grabſchrift halten. Höchſt einfach in der Compoſition iſt das Werk in Beziehung auf Form und Proportion von großer plaſtiſcher Tüchtigkeit.*) — Daſſelbe gilt von dem Grabmal der Beata Villa in S. Maria novella, die in einem Himmelbett zu ſchlafen ſcheint, deſſen Vorhang von 2 Engeln zurückgeſchlagen wird, die zugleich eine Rolle halten, darauf die Grabſchrift ſteht.**) Von Bernardo iſt auch das ſchöne Denkmal des Rechtsgelehrten Filippo Lazzari, 1464 in S. Domenico zu Piſtoja errichtet, mit dem Relief eines in perſpectiviſcher Verkürzung dargeſtellten Hörſaals.***) — Nicht minder gilt er als der Künſtler des ausgezeichneten, zum Andenken an den Biſchof Donato Medici gefertigten Reliefs in der Capella Papagalli im Dom zu Piſtoja.

Nächſt den beiden Gamberelli's begegnen wir um dieſelbe Zeit in Florenz einem andern Brüderpaar, das ſich wie in der Baukunſt ſo auch in der Bildnerei rühmlich hervorgethan, dem Giuliano und Benedetto da Majano. Giuliano (1432—1490) verdankt ſeinen Doppelruhm als Bildhauer und Baumeiſter vornehmlich den Nachrichten Vaſari's von ſeinen Werken in Neapel. Sie haben ſich leider! in beiden Beziehungen als irrthümlich erwieſen. Die architektoniſche Thätigkeit Giuliano's in Neapel iſt früher (S. 39) beſprochen worden; die Sculpturen am Triumphbogen Alfons I. und an der Porta Capuana, die ihm Vaſari zuſchreibt, ſind nach den Ergebniſſen neuer Forſchungen von Iſaias aus Piſa, von Salveſtro und Andrea aus Aquila, einem Schüler Donatello's, und wahrſcheinlich auch von Deſiderio da Settignano, welche ſämmtlich vor Giuliano in Neapel waren; die Sculpturen aber

*) Abbildung bei Cicognara II, XXV und bei Gonnelli Mon. T. II.
**) Abbildung bei Cicognara II, 61. und bei Gonnelli II, I.
***) Gonnelli II, XLIV.

an der Porta Capuana ſind von Giovanni Marliano von Nola 1535 ausgeführt.*)

Auf ſichrerem Grunde ruht ſeines Bruders Benedetto Ruhm als Bildhauer (1442—1498); doch waren (nach einem aufgefundenen Document, Vaſari L. M. V. S. 130 not. 1) 1481 Beide gemeinſam beſchäftigt an der Prachtthüre von Marmor im öffentlichen Palaſt, deſſen Sculpturen freilich verſchwunden ſind, bis auf die Statuette eines Johannes Bapt., die in der Galerie der Uffizien (im 3. Corridor) in Sicherheit gebracht iſt.**) Für den Dom von Florenz, deſſen Sacriſteiſchränke er um 1460 mit Intarſiaturen reich verziert hatte, machte er ein großes Crucifix aus Holz, das noch über dem Hauptaltar unter der Kuppel ſteht. — Für die chronologiſche Ordnung der Sculpturen Benedetto's haben wir äußerſt wenige Anhaltpunkte. Unter dieſen iſt darum die Inſchrift der Büſte des Pietro Mellin (in der Galerie der Uffizien) mit der Jahrzahl 1474 von Wichtigkeit, weil er im Auftrag dieſes reichen florentiniſchen Kaufmanns die Kanzel von S. Croce gefertigt hat. Dieſe Kanzel, ein vielgerühmtes Prachtſtück der Renaiſſance, noch wohlerhalten am urſprünglichen Orte, iſt demnach höchſtwahrſcheinlich um jene Zeit errichtet worden. Sie hat die Grundform eines Sechsecks, das auf reichverzierten Tragſteinen ruht, die von einer Conſole zuſammengefaßt werden. Fünf Seiten der Kanzel (die ſechſte dient dem Auf- und Eingang), eingefaßt von zierlichen cannelierten korinthiſchen Säulen, prachtvoll geſchmücktem Sockel und Geſims, ſind mit Reliefs aus dem Leben des heiligen Franciscus bedeckt: mit der Beſtätigung ſeiner Regel durch Papſt Honorius; der Feuerprobe vor dem Sultan; der Stigmatiſierung;

*) S. Vaſari L. M. IV. S. 11 f. Abbildungen von einigen Sculpturen des Triumphbogens bei Cicognara II, XXV. XXVI.

**) Geſtochen von Montalvo in der Gallerie d. U.

ſeiner Verklärung im Tode und dem Martyrium von 5 Brüdern ſeines Ordens. In dieſen Reliefs zeigt ſich Benedetto, mit landſchaftlichen Hintergründen, perſpectiviſcher Architektur, und unterarbeiteten Figuren als eifrigen Nachahmer Ghiberti's. Die Tragſteine ſchließen 5 Niſchen ein, in denen die allegoriſchen weiblichen Geſtalten von Glaube, Liebe und Hoffnung, Stärke und Gerechtigkeit ſitzen; treffliche Compoſitionen nach Form und Bewegung und dem feinen Geſchmack der Anordnung. Vorzüge, die auch den Reliefs nicht abgeſprochen werden können, die aber bei ihnen wegen Ueberfüllung mit Figuren und Nebenwerk, und bei dem für die Entfernung vom Auge zu kleinen Maßſtab nicht zur Geltung kommen.*) — Vielleicht aus derſelben Zeit ſtammt das Grabdenkmal des H. Savinus im Dom von Faenza, da es in der Auffaſſung und im Styl ſich nahe an die Kanzel anſchließt. Die Anordnung des Ganzen iſt die in der Zeit übliche mit einer korinthiſchen Pilaſterſtellung, und einem Bogen mit Blumen- und Fruchtgehängen. Am Poſtament des Sarkophages ſind 6 Scenen aus dem Leben des Heiligen in Relief dargeſtellt: wie er in der Einſamkeit bei Fuſignano von einem Engel die Weiſung erhält, in Aſſiſi das Evangelium zu predigen; wie er dieſem Befehl Folge leiſtet; wie er, in Gemeinſchaft von 2 Diaconen, ein Götzenbild, dem er die Anbetung verweigert, zu Boden wirft; dann wie ihm auf dem Piedeſtal der zerſtörten Götterſäule die Hände abgehauen werden; wie er danach den erblindeten Priscianus wieder ſehend macht, endlich wie er zu Tode geſteinigt wird.**)

Wie früher erzählt wurde (S. 40) haben die drei Brüder Ma-

*) Zwei derſelben, die Feuerprobe und der Tod des Heiligen, ſind abgebildet bei Cicognara II, XXVI. Von der ganzen Kanzel gibt es ein Prachtwerk in Kupfer geſtochen von Paolo Laſinio, mit Text von Nicola Marcocchi. Firenze 1823.

**) Abbildung des Ganzen und ſeiner Theile in „Memorie istoriche del Duomo di Faenza ꝛc.“ 1838 mit 14 Kupfertafeln.

jano an der Straße zwiſchen Prato und Florenz der Madonna 1480 ein Heiligthum errichtet und mit Sculpturen ausgeſtattet.*) Ueber dem Altar iſt ein Madonnenbild aus rother Terra cotta, von einfacher, natürlicher Haltung und Form, auf der Vorderwand des Altars von grünlichem Marmor eine Klage um den todten Chriſtus in Relief von weißem Marmor angebracht, welches letztere ſich durch ausgeſuchte Häßlichkeit von Maria und Johannes auszeichnet, welche Chriſtum an den Armen halten. — Vom Jahre 1490 iſt die Büſte Giotto's, die Benedetto für deſſen Denkmal im Dom zu Florenz gefertigt hat. — Um dieſelbe Zeit war er mit dem Grabmal des Filippo Strozzi in deſſen Capella in S. Maria novella zu Florenz beſchäftigt, in welchem er ein von ſchwebenden Engeln umgebenes Madonnenbild von Carrara-Marmor in Medaillonform anbrachte. Wenn Cicognara von dieſen Sculpturen**) ſagt: „ſie ſeien mit ſo vieler Liebe und Körperhaftigkeit gearbeitet, daß ſie jeder Galerie oder königlichen Capelle zum Schmuck dienen könnten," ſo läßt ſich gegen ein ſo allgemeines Lob nichts einwenden; der Nerv der Aufgabe iſt damit nicht berührt; man kann ſogar hinzufügen, daß der Marmor unter Benedetto's Meißel ſich in weiches, glattes Wachs verwandelt zu haben ſcheine. Darüber aber iſt ſeine Madonna eine weichliche, ausdruckloſe Schönheit geworden; das Kind, das den Kopf ſo zurücklegt, daß das Geſicht in Verkürzung erſcheint, macht ganz mechaniſch eine ſegnende Handbewegung. Den runden Rahmen zieren Cherubim. Auf derſelben Porphyrwand mit dem Rundbild ſind zu beiden Seiten 4 einzelne, unverhältnißmäßig große, ſchwebende Engel in Hoch-

*) Es iſt nach Prato geſchafft und im ſüdlichen Querſchiff des Doms aufgeſtellt worden.

**) Abbildung des Madonnenbildes II, XXIII.

relief von weißem Marmor befeſtigt; dick bekleidet haben ſie einen ſchwerfälligen Flug, und falten mit ganz conventioneller Andacht die Hände gegen das Madonnenbild.*) — In Neapel, wohin Benedetto nach dem Tode ſeines Bruders Giuliano 1492 gegangen, fertigte er das Grabmal des Herzogs von Terranuova in der Kirche von Montoliveto, mit einer Verkündigung, mehren Heiligen und Engelkindern, die Feſtons tragen, und kleinen Reliefs in der Predella. Auch hier hat Benedetto den Hauptnachdruck ſeiner Kunſt auf Nebenſächliches gelegt: während er bei der Verkündigung einen langen Corridor mit einem Tonnengewölbe, darin Maria ſteht, und eine am offenen Ende ſich anreihende Pappelallee in perſpectiviſcher Verkürzung darſtellt, läßt er den unverhältnißmäßig kleinen Engel mit über der Bruſt gekreuzten Armen gegen die h. Jungfrau heranſpringen, die ihrerſeits dieſer plötzlichen Erſcheinung ſteif gegenüber ſteht, weder Ueberraſchung, noch Ergebung oder Demuth, ſondern nur Verlegenheit zeigt, indem ſie vor ſich niederſieht, die Rechte an's Herz drückt, mit der Linken den ſchweren Mantel aufnimmt und ein mächtiges Gebetbuch hält.**) — In der Sacriſtei der Miſericordia zu Florenz werden 2 Statuen von Benedetto's Hand aufbewahrt, eine ſitzende Madonna und ein H. Sebaſtian, Vermächtniſſe des Künſtlers an die Geſellſchaft des Bigallo, die vielleicht ſeiner letzten Lebenszeit angehören. Das ganz eingehüllte Kind ſteht etwas ungeſchickt auf dem Schooß der Mutter und blickt mit unnöthig und ausdruckwidrig zurückgelegtem Kopf ſie an, während ſie vor ſich träumeriſch niederſehend, es an Bruſt und Füßen hält. Ein großer, ſchwerer Mantel bedeckt ſie vom Kopf zu den Füßen, iſt aber mit Ge-

*) Abbildung des Ganzen bei Gonnelli Monum. XXIV.
**) Abbildung bei Cicognara II, XVI.

ſchick in große Maſſen und gute Falten gelegt, die die Geſtalt und deren Bewegung richtig bezeichnen.*)

Ein um 10 Jahr ältrer Zeit- und Kunſtgenoſſe Benedetto's war Andrea del Verrocchio (geb. 1435, geſt. 1488), in allen künſtleriſchen Beziehungen und Kundgebungen grundverſchieden von ihm. Statt der Schönheit, die Benedetto unverkennbar, wenngleich nicht immer mit Glück anſtrebte, ſuchte Andrea rückſichtlos nur Naturwahrheit; war jener zu weich, ſo war Andrea faſt nie anders, als hart, ſehr hart; ſcheute ſich Benedetto vor bezeichnenden Geſten und Mienen, ſo fand Andrea keine Bewegung ſtark genug, keinen noch ſo ſehr geſteigerten Ausdruck übertrieben, wo er Theilnahme oder Schmerz, oder irgend welche Empfindung darſtellen wollte. Aus ſeinen Arbeiten ſpricht ein Eigenſinn der Eigenthümlichkeit, der faſt wie reine Luſt des Widerſpruchs ſich ausnimmt und jede Annäherung hindert. Ueberwindet man aber die abſtoßenden Eindrücke, ſucht man dieſen Künſtler im Ganzen zu faſſen, ſo erkennt man eine durch Entſchiedenheit, Kraft und Vielſeitigkeit hochachtbare und weit hervorragende Perſönlichkeit, ja in gewiſſer Beziehung einen Bahnbrecher und Vorläufer des Leonardo da Vinci, deſſen Meiſter er war und vielleicht auch Vorbild für allerlei Eigenſinn und Wunderlichkeiten. Er war Maler, Bildhauer, Erzgießer und Baumeiſter, Goldarbeiter, Perſpectiv-Zeichner, Holzſchneider und Tonkünſtler; hielt ungern lange bei einer Sache aus, weil er ſtets auf Neues ſann; ja ſelbſt Wachsfiguren hat er gemacht. Einer der erſten, der ſich des Gypſes zum Abformen über der Natur bediente, ließ er ſich zu einer Nachahmung der Wirklichkeit im Detail verleiten, bei welcher ihm die lebenvolle Wahrheit und ausdruckvolle Schönheit aus den Augen kam. Und

*) Abbildung bei Cicognara II, XV.

ſo konnte es ihm begegnen, daß er über der gewiſſenhaften Darſtellung des rein Aeußerlichen die geiſtige Bedeutung ſeines Gegenſtandes unberückſichtigt ließ.

Das früheſte Sculpturwerk des Andrea del Verrocchio iſt wahrſcheinlich das Grabmal der Gattin des Giovanfrancesco Tornabuoni, vielleicht von 1471. Urſprünglich in S. Maria ſopra Minerva in Rom, iſt es von dort verſchwunden; das Relief des Sarkophags befindet ſich jetzt in der Galerie der Uffizien in Florenz, in der Abtheilung der modernen Sculpturen. Die Frau war über der Geburt eines (ihres erſten) Kindes geſtorben, und Verrocchio hatte den Auftrag, dieß ſchmerzliche Ereigniß durch die Kunſt zu verewigen. Der Tod der Wöchnerin nimmt die Mitte ein; ſie iſt von ſchreienden, Hände ringenden Weibern umgeben; an der einen Seite wird das neugeborne Kind von Wärterinnen gepflegt; an der andern dem Vater dargebracht. Im Eifer für einen recht ſprechenden Ausdruck des Schmerzes und der Klage hat Andrea überſehen, daß am Bett einer Sterbenden der wahre Schmerz in ſtummer Wehmuth und in möglichſt zurückgehaltenem Jammer ſich äußert. Hat Benedetto da Majano nie das Ziel erreicht, ſo hat Andrea weit über daſſelbe hinausgeſchoſſen. — 1472 wurde in der Capelle des Sacramentes (j. der Madonna) in S. Lorenzo das Grabmal des Giovanni und Piero Medicis, der Söhne des Cosmus I. aufgerichtet, das von Verrocchio in Erz ausgeführt worden,*) und 1476 erhielt er (nach Gaye, Cart. I, 572) die Summe von 150 Fior. für eine Bronce-Statue Davids als Hirtenknaben, die im Palaſt der Mediceer aufgeſtellt wurde und nun im Nationalmuſeum zu Florenz mit der ähnlichen des Donatello um den Vorrang ſtreitet. Das ernſte Beſtreben Verrocchio's, wahrheit-

*) Abbildung bei Gonnelli, Mon. XIII., auch beſonders von Corn. Cort 1570.

treu zu ſein in ſeiner Kunſt, hat ihn bei dieſer Arbeit auf einen zweiten Irrweg geführt. Indem er für dieſen David nichts überſah, was ihn als Hirtenknaben kennzeichnete, vergaß er ganz, daß — wenn nicht der künftige König, doch — der künftige Pſalmiſt, wenn auch nur im Schein der erſten Morgendämmerung ihm anzuſehen ſein mußte. Statt deſſen iſt ſein David die lebendig aufgefaßte und trefflich durchgeführte Statue eines Bauernknaben, deſſen Zukunft nicht über den Geſichts- und Wirkungskreis, wie über die Bildunggrenze ſeines Vaters hinausreicht. — Wie wenig Verrocchio überhaupt ſeine Gedanken auf den idealen Inhalt ſeiner Aufgaben lenkte, ſehen wir in dem (angeblich mit dem David gleichzeitigen) Marmorrelief in der Lunette des Grabmals von Leonardo Bruni in S. Croce, der Madonna mit dem Kind in einem Rund, und zwei Engeln rechts und links außerhalb deſſelben. Maria hält das in ein Tuch eingewickelte, auf ihrem Schooß ſtehende Kind, das ſeine eingelernte ſegnende Handbewegung ganz mechaniſch macht, ohne ihrerſeits eine Theilnahme, oder ſonſtige Empfindung zu verrathen; von den Engeln aber legt nur der eine die Hände in conventioneller Weiſe zuſammen, während der andere die Arme behaglich in einander ſchlingt.*) Ein Madonnenbild von ihm mit dem neben ihr auf einem Kiſſen ſtehenden Chriſtuskind, Relief aus Carrara-Marmor, ziemlich leblos, aber von vollendeter Ausführung befindet, ſich in der Sammlung der Uffizien bei den „modernen Sculpturen." — Um 1477 fertigte Verrocchio in Gemeinſchaft mit Ant. Pollajuolo und Bernardo Cennini zwei Reliefs aus Silber für den Altar des Baptiſteriums.**) Andere Silberarbeiten, namentlich

*) Abbildung bei Cicognara II, XXIII.

**) Richa, Chiese V. p. XXXI; der aber die Darſtellungen nicht bezeichnet.

mehre Apoſtelſtatuen hatte er für Papſt Sixtus in Rom verfertigt, und im Auftrag der Kirchenverwaltung von S. Jacopo in Piſtoja das Grabmal des Cardinals Forteguerra, von welchem noch einzelne Theile in der Kirche zu ſehen ſind.*) — Im J. 1483 vollendete Verrocchio die Erzgruppe von Chriſtus und Thomas für eine Niſche von Or S. Michele, und überſchritt damit alles Maß gedankenloſer Gründlichkeit, indem er alle Motivierung der Darſtellung beiſeit ſetzend und ohne Formenauswahl ſich auf eine mit größtem Fleiß und gewiſſenhafter Strenge durchgeführte Nachahmung der lebenden Modelle, und der naß über ſie gelegten, knitterigen Gewänder beſchränkte und damit eine faſt grauenhafte Natürlichkeit, aber ohne alle Wahrheit und Schönheit erreichte. Thomas wendet ſich, ſcheinbar nur zufällig, halb gegen Chriſtus, indem er mit ſeinem über die Niſche vorgeſtreckten Bein ſich von ihm ab, mehr nach außen kehrt. Chriſtus zieht oder zerrt ſein Kleid aus einander und hebt den rechten Arm hoch-auf, um die Seite zu entblößen, in deren weitaufklaffende Wunde der ungläubige Jünger ſeine Hand mit großer Rohheit ſchiebt. Keine Gemüthsbewegung ſpricht aus ihnen, nicht aus dem Einen, nicht aus dem Andern; aber energiſch ſind alle Formen beider Körper und Köpfe, ſo wie die grauenhafte Anhäufung von motivloſen Falten modelliert; wie man ſich auch ſtellen und zwingen mag — ein unerquicklicher Anblick! — Um ſo wohlthuender iſt es, dem reichbegabten, aber vielfach irrenden Künſtler auch als dem Schöpfer eines Werkes zu begegnen, deſſen Betrachtung wir uns mit ungetrübter Freude hingeben können und das uns zeigt, welche Kräfte in ihm ſchlummerten.

*) Vollendet wurde das Grabmal von Lorenzetto; Verrocchio ſcheint überhaupt nur zu einzelnen Figuren (Gott Vater, die Hoffnung, einige Engel) die Modelle geliefert zu haben. Die Geſchichte dieſes Denkmals ſ. im Vaſari L. M. V. S. 149. not. 1.

Es iſt dieß die kleine Brunnenfigur aus Bronce, urſprünglich für die mediceiſche Villa Careggi beſtimmt, jetzt im Hof des öffentlichen Palaſtes zu Florenz, ein geflügelter Knabe, der einen jungen Delphin unter dem Arm an ſich hält und drückt, und aus deſſen Nüſtern das Waſſer aufſpritzt. Hier iſt volle Natürlichkeit mit Anmuth gepaart und eine anziehende Heiterkeit über das Figürchen ausgegoſſen, wie man ſie dem ernſten, ſtrengen und trocknen Meiſter nicht zugetraut hätte, der überdieß in keinem andern ſeiner Werke einen ſo geläuterten Formenſinn gezeigt hat. — Noch ſteht Andrea's Name mit einem großen und bedeutenden Kunſtwerk in unmittelbarer Verbindung, mit der erznen Reiterſtatue des venetianiſchen Feldherrn Bartolommeo Colleoni aus Bergamo, die auf dem Platz vor der Kirche S. Giovann' e Paolo in Venedig auf hohem Poſtamente aufgerichtet iſt. Halb nach der Seite gewendet, in vollem Waffenſchmuck, eine Heldengeſtalt, ſitzt der Feldherr auf einem ſtarken, ſtarkbewegten Roß, eine bewundernswerthe Arbeit, die außerordentliche Kunſtkräfte und die gründlichſten Naturſtudien, namentlich des Pferdes, vorausſetzt! Verrocchio iſt über der Ausführung des Modells (1488) in Venedig geſtorben, ſo daß wir nicht mit Beſtimmtheit ſagen können, was von dem Denkmal ihm, was dem Aleſſandro Leopardo gehört, dem nach dem Tode Verrocchio's die Vollendung übertragen worden.*) Gewiß iſt, daß Leopardo — von welchem jedenfalls das Piedeſtal iſt — ſich auf dem Denkmal ſelbſt (am Bauchgurt des Pferdes) als den Meiſter des ganzen Werkes betrachtet hat, deſſen Aufſtellung im J. 1495 von ihm beſorgt wurde; ebenſo gewiß aber auch,

*) Aus dem (von Gaye, Cart. I, S. 367 publicierten) Teſtamente Verrocchio's geht hervor, daß das Pferd von ihm erſt angefangen war, und daß er für deſſen Vollendung ſeinen Schüler Lorenzo di Credi (aber vergeblich) empfohlen hat. Das Denkmal iſt abgebildet bei Cicognara III, 21.

daß es von Verrocchio begonnen worden, der bereits 1479 den Auftrag dazu bekommen und somit das erste Modell im Entwurf gemacht hat. Vasari erzählt uns bei dieser Gelegenheit eine Anekdote, die für den Künstler, wie für den Besteller zu charakteristisch ist, als daß man ihr allen Glauben versagen könnte, wäre sie auch wirklich weniger wahr, als gut erfunden. Verrocchio hatte — so erzählt Vasari — bereits das Modell zum Pferd vollendet, und die Vorbereitung zum Erzguß getroffen, als man in Venedig beschloß, die Figur des Feldherrn dem Paduaner Vellano zu übertragen, was Verrocchio dermaßen erbitterte, daß er Kopf und Füße des Pferdes zerschlug und ohne Weiteres nach Florenz zurückkehrte. Als nun die Signoria von Venedig ihm kundthun ließ, er möge sich nicht mehr unterstehen, nach ihrer Stadt zu kommen, wenn er nicht seinen Kopf verlieren wolle, schrieb er ihnen, daß er sich davor wohl hüten werde, da es in ihrer Macht nicht stände, einem Menschen für einen abgeschnittenen Kopf einen neuen aufzusetzen, so wenig, als seinem Pferd einen zu verschaffen gleich dem an Schönheit, den er selbst an die Stelle des zerschlagenen hätte setzen können. Diese Antwort des Künstlerstolzes machte auf die Herren des Großen Rathes einen solchen Eindruck, daß sie Andrea mit dem Anerbieten des doppelten Gehaltes zur Vollendung des Werkes zurückriefen, die er auch übernahm, aber zum zweiten Male aufgeben mußte, da der Tod sein unüberwindliches Veto einlegte.

Matteo Civitali.

In der Entwickelungsgeschichte der italienischen Kunst sahen wir die Sculptur während des 13. Jahrhunderts der Malerei weit vorauseilen; im 14. Jahrhundert sich ihr gleichen Schrittes

anſchließen; im 15. Jahrhundert iſt ſie unleugbar hinter der Malerei zurückgeblieben; denn kein Werk ihrer hervorragendſten Meiſter, eines Donatello, Ghiberti, Robbia, Mino, ſteht auf der Höhe der Leiſtungen Maſaccio's, Filippo's, Fieſole's u. ſ. w. Um ſo mehr und um ſo freudiger überraſcht uns in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die Erſcheinung eines Bildhauers, der — wenn auch nicht ganz frei von den Schwächen und Verirrungen ſeiner unmittelbaren Vorgänger und Zeitgenoſſen — doch in eine Bahn eingelenkt hat und auf einer Höhe angekommen iſt, auf welcher er neben Ghirlandajo mit Gleichberechtigung genannt werden kann. Dieſer Künſtler iſt Matteo Civitali aus Lucca (geb. 1431, geſt. 1501). Vaſari, der ſelbſt einem Antonio Filarete und Simone eigene Lebensbeſchreibungen widmet, hat kein eigenes Ehrenblatt für Civitali, ſondern führt ihn gelegentlich in der Biographie des Jacopo della Quercia als deſſen Schüler an, obendrein ohne zu beachten, daß dieſer drei Jahre vor der Geburt dieſes ſeines angeblichen Schülers geſtorben war. Civitali war zugleich Architekt; doch wie es ſcheint ausſchließlich für ſeine bildhaueriſchen Zwecke. Wer ſein Meiſter geweſen, iſt nicht bekannt; daß er die Werke der Florentiner, namentlich des Ghiberti, gekannt, iſt an den ſeinigen wohl wahrzunehmen; tiefern Eindruck, als die Sculpturen, haben aber offenbar die Malereien, vor allen die des Dom. Ghirlandajo auf ihn gemacht, deren ſeelenvolle Schönheit nicht ſelten von ihm in Marmor übertragen erſcheint.*)

Der Hauptſchauplatz von Civitali's künſtleriſcher Thätigkeit

*) Zuverläſſige Nachrichten über M. Civitali enthalten: Trenta, Memorie e Documenti per servire alla storia del Ducato di Lucca Vol. VII. — Ant. Mazzarosa, Lezioni intorno le opere di scultura e di architettura di M. Civitali 1826. — Mich. Ridolfi, Ragionamento quarto sopra alcuni Monumenti di Belle Arti restaurati, Lucca 1843. — Vasari, ed. L. M. III. Commentario etc. p. 30 ff.

ist Lucca, und insonderheit die Kirche S. Martino; doch werden ein Relief mit der Verkündigung im Refectorium von S. Ponziano und mehre kleine Arbeiten in Gärten der Umgegend von Lucca als frühere Leistungen von ihm aufgeführt. Vom Jahre 1472 ist das Grabmal des Pietro da Noceto, Geheimschreibers von Papst Nicolaus V., in S. Martino zu Lucca. Die Anordnung ist die allgemein übliche der Zeit, mit kleinen Abweichungen, aber in der vollkommensten Schönheit der Proportionen, Formen, und Ornamente.*) Die Gestalt des Verstorbenen liegt im offenen Sarge, der auf einem Sarkophag aufgestellt ist. In der Mitte der Lunette hat Matteo das Brustbild der Madonna mit dem Kind im Rahmen eines runden Kranzes, und zu dessen beiden Seiten die Büsten des Noceto und eine zweite angebracht, auf das vor den Bogen vortretende Gesims aber zwei nackte Kinder ohne nähere Bezeichnung oder Bedeutung, die auf die Bekanntschaft mit den Grabdenkmälern Mino's und Desiderio's hinweisen, wenngleich diese ihren Kindern eine tiefere Stelle vor den Pilastern angewiesen haben. Am Sarkophag befindet sich die Tafel mit der Grabschrift und darunter der Name Matteo Civitali's und die Jahrzahl 1472. — 1478 erhielt der Künstler den Auftrag von Domenico Bertini da Gallicano, ein großes Tabernakel für das Allerheiligste in S. Martino auszuführen. Seine Arbeit mußte gegen Ende des 16. Jahrhunderts einer andern des üppigen Zeitgeschmacks weichen; doch sind uns von derselben zwei anbetende Engel erhalten, und in der Capella del Santuario aufgestellt, um uns am Ueberrest zu zeigen, was wir am Ganzen verloren haben. Mangelhaft zwar und ungeschickt sind die enganliegenden Gewänder mit dünnen Falten behandelt; aber die Körperformen

*) Abbildung bei Cicognara II, XVIII.

und vor allem die Köpfe ſind von jener vollkommenen Wahrheit und individuellen und doch idealen Schönheit, wie ſie aus den ſeelenvollſten Schöpfungen Domenico Ghirlando's uns anſpricht. — Durch eine zweite Arbeit werden wir im Weitergehen an denſelben florentiniſchen Maler erinnert, durch das Grabdenkmal des Domenico Bertini, eines Freundes von Civitali, deſſen Büſte, von 1479, mit dem feinen Formgefühl und der energiſchen Charakteriſtik Ghirlandajo's ausgeführt und hier zu ſeinem Gedächtniß aufgeſtellt iſt. — Die Lucheſen bewahren ein ſeltenes, oder wenn man will, ſonderbares Heiligthum. Angeblich im Jahre 782 wurde auf dem Meeresgrunde ein hölzernes Crucifix mit einem bekleideten Chriſtus gefunden, das man, unſicher, wohin es zu bringen ſei, auf Anrathen des Biſchofs zwei jungen Ochſen auflud, um es ohne Führung durch dieſe an den von Gott erwählten Ort bringen zu laſſen. Sie trugen es an die Stelle, über welcher ſich ſpäter die Kirche des heil. Martinus erhob, in der es unter dem Namen des Volto santo ſorgfältig aufbewahrt wurde. Wiederum war es Domenico Bertini, der am 19. Januar 1482 mit Civitali einen Vertrag abſchloß über Errichtung eines Tabernakels oder Tempels für dieſes Crucifix, innerhalb der Kirche, mit Hinzufügung einer Statue des h. Sebaſtian. Das 1484 vollendete Werk (wofür der Künſtler 750 Ducaten, einen ummauerten Garten und ein Haus in Lucca erhielt) ſteht wohlerhalten, nur etwas durch ſpätere Zuthaten aus der Harmonie gebracht, an ſeiner urſprünglichen Stelle: eine kleine Capelle von achteckiger Grundform von guten Verhältniſſen und feinen architektoniſchen Gliederungen und Ornamenten. Bei der Statue des Sebaſtian aber*) zeigte Civitali nicht nur ein gründliches Studium und genaues Ver-

*) Abbildung bei Cicognara II, XIX mit einer Abbildung deſſelben Heiligen von Perugino zu belehrender Vergleichung.

ſtändniß des menſchlichen Körpers, ſondern ebenſoſehr der Mittel, die Schönheit deſſelben zu voller Geltung zu bringen, ſo daß er damit ein Vorbild für ſpätere Darſtellungen wurde. Unter dieſelbe ſetzte er die Inſchrift: Matteo Civitali Lucensi Architecto MCCCCLXXXIV. — Noch in dieſem Jahre übernahm er den Auftrag für den Altar des h. Regulus in derſelben Kirche, den er in der Florentiner Art mit drei Niſchen anordnete, in deren mittelſter der Titelheilige ſteht, während die andern beiden vom Täufer und dem h. Sebaſtian eingenommen ſind, ſämmtlich überlebensgroßen Marmorfiguren. Unterhalb der Niſchen ſind drei Reliefs aus dem Leben der Heiligen über ihnen angebracht; der Sockel aber iſt mit Blumen- und Fruchtſchnüren verziert. Die Reliefs ſtehen ſo tief unter dem Werthe von Civitali's andern Sculpturen, daß man glauben ſollte, ſie wären von andrer Hand. Nicht allein, daß ſie theilweis in einem Mittelrelief, d. h. mit flachen, aber unterarbeiteten, vortretenden Figuren ausgeführt ſind, ſo entbehren ſie auch durchaus den dramatiſchen Geiſt der Auffaſſung und Darſtellung. Unter dem Täufer iſt ſein Martyrium dargeſtellt; er kniet links ohne Kopf, den der Henker auf einer Schüſſel der nach der Laute eines Knaben tanzenden Tochter der Herodias präſentiert, die mit ihrem Gemahl an der Tafel ſitzt, ohne viel Gemüthsbewegung, oder auch nur Aufmerkſamkeit zu verrathen. Die Hinrichtung des h. Regulus erfolgt in einer Weiſe, die auf Glaubwürdigkeit wenig Anſpruch macht, indem der Henker mitten im heftigſten Sprung nach dem am Boden knieenden Märtyrer haut, ohne abzumeſſen, ob er nicht mit ſeinem Schwert die ausgeſtreckte Hand des die Enthauptung befehlenden Hauptmanns treffen wird.*) Die Statue des Regulus, eines Biſchofs in der Amtstracht mit ſegnender

*) Sowohl die Reliefs als die Statue des h. Regulus ſind bei Cicognara II, XIX abgebildet.

Handbewegung, macht, da Civitali mit Gewändern und Faltenwurf nicht gut Beſcheid wußte, keinen ſehr günſtigen Eindruck. Außerdem iſt auch der Heilige auf ſeinem Sarge liegend dargeſtellt, zwei Knaben als Candelaberträger zu beiden Seiten und die Madonna mit den Kind auf dem Thron darüber. — Danach übernahm Civitali (21. April 1486) die Stuccaturverzierungen von 22. Altären im Dom von Piſa, führte aber nur deren zwei aus. Nach einem 1490 glücklich beendeten Brückenbau über den Serchio bei Moriano wurde Civitali 1491 oder 92 nach Genua berufen, um die Capelle des Täufers Johannes durch ſeine Kunſt zu verherrlichen, welchem Auftrag er durch Arbeiten entſprach, die ihn bis 1496 beſchäftigten, wie eine Inſchrift in der Capelle beſcheinigt. Er fertigte für dieſelbe die 6 lebensgroßen Marmorſtatuen von Adam, Eva, Abraham, Jeſaias, Zacharias und Eliſabeth, welche noch wohlerhalten an ihrer Stelle ſtehen.*) Sie ſtreifen theilweis mit ihren gezwungenen herausfordernden Bewegungen ſchon ſehr nahe an Manier, und verleugnen ſie auch — mit Ausnahme der Ueberladung bei den Gewandfiguren — den plaſtiſchen und Schönheitſinn des Meiſters nicht, ſo fehlt es ihnen doch ſehr an charakteriſierender Wahrheit. Wer möchte in dem, einem Emir oder Paſcha ähnlichen Abraham den Erzvater des alten Bundes wiedererkennen?**) Zu dieſen Statuen fügte er 5 Reliefs aus dem Leben des Täufers, ganz im Styl der Reliefs vom Altar des h. Regulus in Lucca. — Als eine ſeiner ſpäteſten Arbeiten, wird die Kanzel in S. Martino zu Lucca aufgeführt, die reich ausgeſtattet mit Ornamenten von edlem Styl im Jahre 1498 vollendet worden. — In der Galerie der Uffizien zu Florenz

*) Trenta, im oben angeführten Werk, zählt dieſe Statuen, aber mit ſichtlicher Verkennung ihrer künſtleriſchen Eigenſchaft, zu Civitali's Jugendarbeiten.

**) Abbildung bei Cicognara II, XIX.

iſt ſeit 1830 ein Hochrelief in Carrara-Marmor mit der zu einem Kelch, als dem Sinnbild des Blutes Chriſti, andächtig aufblickenden Fides aufgeſtellt, die, ihres etwas zu ſüß-ſentimentalen Ausdrucks ungeachtet, zu den beſten Werken Civitali's gezählt werden muß. Sie iſt durch die eingegrabene Inſchrift O. M. C. L. (Opus Mathaei Civitalis Lucensis) als Civitali's Werk beglaubigt, aber die Zeit ihrer Entſtehung ſowie ihre frühere Beſtimmung iſt noch nicht ermittelt.

Die Schulen von Siena.

Nicht ſelten iſt, wie wir geſehen, in der Geſchichte der italieniſchen Kunſt der Fall, daß ein Baumeiſter auch Bildhauer, ein Bildhauer auch Maler war, ja ſogar, daß ein Künſtler zugleich als Maler, Bildhauer und Baumeiſter Ruhm gewinnen konnte. Von dieſer Thatſache ſollte man wohl auf eine gleichmäßige Richtung der drei Schweſterkünſte in derſelben Zeit überhaupt mit Sicherheit ſchließen können. Dennoch ſehen wir ihre Wege oft weit auseinander gehen. Ein ſehr auffallendes Beiſpiel der Art bietet die Bildhauerſchule von Siena im 15. Jahrhundert gegenüber der dortigen gleichzeitigen Malerſchule. Während dieſe, wie wir ſpäter ſehen werden, auch noch im 15. Jahrhundert den Vorſchriften idealiſtiſcher Auffaſſung und Formengebung folgte, entwickelte die Bildnerei ſich an der Hand des Naturalismus zu einer Freiheit, mit welcher ſie ſogar die florentiniſchen Kunſtgenoſſen überflügelte.

Jacopo della Quercia.

Der Meiſter von Siena, welcher zugleich mit Brunelleschi, Donatello und Ghiberti die Früh-Renaiſſance der Sculptur in

Italien vertritt, iſt Jacopo della Quercia, geb. 1371, geſt. 1438, Sohn des Goldſchmieds Pietro d'Angelo di Guarnerio in Siena und wahrſcheinlich in deſſen Werkſtatt zum Künſtler gebildet, wie denn ſein erſtes Auftreten im J. 1402 bei dem Wettſtreit für die Thüren des Baptiſteriums in Florenz in Gemeinſchaft eines andern ſieneſiſchen Goldſchmieds, Francesco di Domenico, ſtattfand. Von ſeiner deßfallſigen Arbeit iſt nichts bekannt. Die nächſten Nachrichten über ſeine künſtleriſche Thätigkeit kommen aus Ferrara, wo er 1408 für den Dom die Statue einer Madonna mit dem Kind im Arm, das einen Granatapfel in der Linken hielt, gefertigt hat, die ſpäterhin im Capitelſaal aufgeſtellt worden; ferner das Grabmal eines Arztes aus dem Hauſe Varj, das aber mit der Kirche S. Niccolo, in der es aufgeſtellt war, zerſtört worden iſt. — Ein gleich beklagenswerthes Schickſal hat ſeine darauf folgende Arbeit, den öffentlichen Brunnen auf dem Marktplatz (Fonte Gaja) in Siena betroffen, deſſen Sculpturen theils durch Rohheit der Bevölkerung, theils durch Einfluß der Witterung und des fließenden Waſſers derart beſchädigt worden, daß ums J. 1860 wenig mehr von ihrer urſprünglichen Beſchaffenheit zu ſehen war, ſo daß man ſich veranlaßt ſah, ſie zu beſeitigen und 1868 durch eine moderne Nachbildung zu erſetzen.*) Der Untergang des Originals iſt umſomehr zu beklagen, als Jacopo's Ruhm vornehmlich an dieſem Brunnen hängt, der ihm den Ehrennamen Jacopo del Fonte zugezogen hat. Den Mittelpunkt der bildneriſchen Ausſchmückung des Brunnens bildete Maria als Patronin von Siena, umgeben von den 8 (theologiſchen und Cardinal-)Tugenden; dazu hatte er die Erſchaffung der erſten

*) Sie ſind in der aufgehobenen Kirche S. Francesco aufbewahrt; die Nachbildung iſt von dem Bildhauer Sarrocchi, der ſich möglichſt treu an die Urbilder gehalten hat.

Menſchen und ihre Vertreibung aus dem Paradies in Relief gefügt, Kinder, die auf Wölfen und Löwen reiten, und die Acca Laurentia als die Retterin von Romulus und Remus, bis auf welche die Stadt Siena ihre Geſchichte zurückführt.*) Dieſes Werk hatte Jacopo im J. 1408 (und zwar mit allen Koſten der Herſtellung um 1600 Fior. Sen.) übernommen,**) und 1419 beendet. —

Während Jacopo mit dem Brunnen beſchäftigt war, hatte er (um 1413) für Paolo Guinigi, den Herrn von Lucca, das Grabmal von deſſen 1405 geſtorbenen Gemahlin, Ilaria del Carretto, übernommen, das in der Familiencapelle in S. Martino zu Lucca aufgeſtellt wurde. Aber als verfolge das Schickſal die Werke Jacopo's, ſo erfuhr auch dieſes Grabmal, bei der Vertreibung Guinigi's 1429, von der gegen ihn aufgebrachten rohen Bevölkerung mancherlei Beſchädigungen. Inzwiſchen wurde der Sarkophag mit der Geſtalt der Verſtorbenen und dem Poſtament gerettet und im Eingang zur Sacriſtei aufgeſtellt; und damit iſt gegenwärtig uns die erſte Gelegenheit dargeboten, die künſtleriſchen Verdienſte Jacopo's nach dem Augenſchein zu würdigen. In edelſter Einfachheit liegt die Geſtalt der Todten, den Kopf auf 2 Kiſſen, das Geſicht mit geſchloſſenen Augen nach oben gerichtet, die Hände über den Unterleib gekreuzt, in's faltenarme Sterbegewand die Füße eingeſchlagen, unter denſelben der Treue Sinnbild, den Hund, auf dem Sar-

*) Einzelne Figuren ſind in freilich ſehr ungenügender Weiſe abgebildet bei Seroux d'Agincourt, Sculpture T. 35, T. 38. 13. 14.

**) Milanesi, Doc. II. S. 44. Nach Vaſari L. M. III. S. 26. not. iſt der Vertrag vom 21. Jan. 1409 und auf 2000 Fior. d'oro geſtellt. Doch findet ſich ein neuer Vertrag vom 13. Juli 1412 nach einem neuen Entwurf; und ein dritter vom 11. Jan. 1418, durch welchen bei Vergrößerung der Arbeit ein höherer Lohn bedungen wurde (2280 Fior. d'oro). Am 20. Oct. 1419 war das Ganze vollendet, unter Beihülfe der Bildhauer Francesco Valdambrini und Anſano di Matteo.

kophag, deſſen Seitenwände mit ſchweren Fruchtſchnüren behängt ſind, die von nackten Kindern beiderlei Geſchlechts getragen werden. Es iſt ein der Antike nah verwandter Geiſt, der den Anblick des Todes zu mildern, das Auge von ſeiner vernichtenden Macht auf das neuaufblühende Leben zu lenken ſucht. Schön iſt das Antlitz der Todten und gibt ein wahrhaftiges Zeugniß von dem Frieden, in welchem ſie ruht, wie ihr ohne die leiſeſte Wendung nach rechts oder links gradehin geſtreckter Körper der wahrhaftige Zeuge des Todes iſt. Es ſcheint, als wäre die Hand des Künſtlers hier noch vom Genius der alten Kunſt gelenkt worden. Anders zeigt er ſich bei den Kindern, die ihre wohlgerundeten Glieder mit bewußter Anmuth mehr nach den Vorſchriften der Verſchönerungsluſt der Renaiſſane, als nach der Gewohnheit ihrer Altersſtufe bewegen.*) In der Ausführung hat Jacopo dem Marmor nahebei die Weichheit des Fleiſches zu geben gewußt. — In S. Frediano zu Lucca in der Capelle des Sacramentes iſt das in ſehr manierierter gothiſcher Architektur mit Heiligenbüſten auf den Giebelniſchen ausgeführte Altarwerk — Madonna in trono mit dem Kind, zu beiden Seiten in 4 Niſchen die HH. Laurentius, Lucia, Hieronymus und Sigismund mit Predellenreliefs aus dem Leben dieſer Heiligen — aus Carraramarmor 1422 von Jacopo gefertigt, und zwar im Auftrag des Federigo di Trenta del Veglia, der vorher (1416) ſein und ſeiner Frauen Grabſteine derſelben Stelle gewidmet hatte. An der Madonna und dem rittlings auf ihrem rechten Vorderarm ſitzenden Kinde, die nur in einer gegenſeitigen Beziehung, ohne Rückſicht auf Kirche und Gemeinde gedacht ſind, fällt der übergroße Faltenreichthum ſtörend auf; die Reliefs der Predella (die

*) Abbildung bei Cicognara II, III. — Eine Platte dieſes Sarkophags iſt im Corridor der neuern Sculpturen in der Galerie der Uffizien aufgeſtellt.

Erdolchung der H. Lucia, die Röſtung des H. Laurentius, S. Hieronymus mit dem Löwen, dem er den Dorn auszieht, und die Heilung eines Raſenden durch Berührung des Leichnams vom H. Sigismund, dazu an beiden Ecken die Halbfiguren der HH. Katharina und Urſula) ſind mit einer Weichheit ausgeführt, durch die man um 100 Jahre ſpäter noch überraſcht werden konnte; bei den Bildnißfiguren, die er übrigens auch mit einer Faltenfülle beſchenkt hat, für welche er keine rechte Form mehr hat finden können, hat er ſich der weniger ernſten, modernen Auffaſſung des Todes genähert, die ſeinen Bruder Schlaf für ihn eintreten läßt.*)

1425 wurde Jacopo vom Erzbiſchof d'Arli, päpſtlichen Legaten in Bologna, nach dieſer Stadt berufen, um das Hauptportal von S. Petronio mit Sculpturen zu ſchmücken.**) In 15 Marmorreliefs ſtellte er Scenen aus dem Alten Teſtamente dar, von der Erſchaffung des Menſchen bis zur Sündflut; in das Bogenfeld aber des Portals ſetzte er die Statue der Madonna zwiſchen dem H. Petronius und einer andern Heiligen.***) In dieſen Sculpturen hat der Realismus Jacopo's ſchon ganz das Gepräge des 16. Jahrhunderts; zu den üppigen, fleiſchigen Formen kommen ziemlich gewöhnliche Bewegungen, die ſogar gegen

*) Da die Jahrzahl 1416 an dieſen Grabſteinen, die Jahrzahl 1422 aber an dem von Trenta geſtifteten Altarwerk ſteht, ſo könnte es allerdings geſchehen ſein, daß die Bildniſſe der Grabſteine noch nach den lebenden Urbildern gefertigt worden wären. Abbildung von beiden und der Madonna bei Cicognara II, III.

**) Der Contract iſt vom 28. März 1425 und lautet auf 3600 Goldgulden.

***) Abbildung von der Vertreibung aus dem Paradies und von dem Leben der erſten Aeltern bei Cicognara II, I. Ausführlich handelt von dem Ganzen: Sculture delle Porte di S. Petronio in Bologna pubblicate da Giuseppe Guizzardi, con illustrazioni del Marchese Virgilio Davia. Bologna 1834.

von einer Schönheit, daß man den einen Fuß für antik, den andern nur für eine Copie deſſelben gehalten hat. Von Jacopo iſt auch die Statue der Madonna in der Capella del Campo daſelbſt von 1434. — Im J. 1435 wurde er zum Werkmeiſter des Doms, und infolge davon zum Ritter ernannt. Er ſtarb am 20. Oct. 1438.

Jacopo della Quercia's Nachfolger: Vecchietta. Francesco di Antonio. Neroccio. Antonio Federighi. Niccolo dell' Arca. Francesco di Giorgio. Marrina.

Einige Nachwirkung von Bedeutung knüpft ſich an Jacopo's künſtleriſche Thätigkeit. In Siena finden wir Arbeiten eines Lorenzo di Pietro, gen. Vecchietta (1412—1480). Er war Maler, Goldſchmied, Bildhauer und Architekt. Am 3. April 1460 waren ihm die Statuen der Apoſtel Petrus und Paulus für die Loggia dei Mercanti verdungen worden.*) 1465 bis 1472 fertigte er für die Kirche des Ospedale della Scala ein großes Tabernakel in Bronce (für 1650 Lire), das ſpäter (1506) über dem Hauptaltar im Dom aufgeſtellt wurde.**) Im Jahr 1466 übernahm er mit Francesco di Antonio das Marmortabernakel der Capelle der H. Katharina in S. Domenico, eines der vorzüglichſten Werke dieſer Gattung. Nach der allgemeinüblichen Anordnung im Styl der Renaiſſance iſt es eine Niſche zwiſchen 2 cannelierten Pilaſtern, umgeben von bunten Fruchtſchnüren. Im Halbkreis der Niſche iſt das Bruſtbild der H. Katharina mit Lilie und Buch in Hochrelief und in der Glorie

*) Sie tragen die Unterſchrift: Opus Laurentii Petri pictoris.

**) Eine Abbildung deſſelben von des Meiſters Hand befindet ſich in der Akademie zu Siena. Das Tabernakel trägt am Sockel die Unterſchrift: Opus Laurentii Petri pictoris alias Vecchietta de Senis.

von 4 Cherubim angebracht; der Architrav ist mit 2 Wappenhaltern, schwimmenden Engelkindern und an den Ecken mit Masken geschmückt; das Giebelfeld ist von Gott Vater in der Cherubglorie eingenommen. An den Seitenwänden stehen 2 reizende Engel mit zum Theil vergoldeten Gewändern. — 1473 am 14. Aug. übertrug die Domverwaltung dem Vecchietta eine Statue der H. Katharina in Silber. — Auf dem Hauptaltar der Kirche des Hospitals della Scala steht von ihm eine Broncestatue des auferstandenen Heilandes, mit der Unterschrift: Opus Laurenti Petri pictoris alias Vecchietta de Senis MCCCCLXVI. — In den Uffizien zu Florenz, im Zimmer der modernen Broncen wird die liegende Erzstatue vom Sarkophag des sienesischen Rechtsgelehrten Mariano Soccino (gest. 1467), ein Werk Vecchietta's, aufbewahrt. Aus allen diesen Arbeiten spricht — was den figürlichen Theil betrifft — eine an Andrea del Castagno streifende starre Nachahmung der Natur; was um so überraschender ist, als derselbe Künstler, der sich in seinen Sculpturen „Pictor" nennt, seine Malereien, wie wir später sehen werden, aus einer ganz andern Quelle geschöpft hat.

Weniger hart, obschon auch ohne irgend welchen eigenen Formensinn sind die Statuen des H. Ansanus von Neroccio und der H. Katharina von Giovanni di Stefano im Dom; und die Statuen der HH. Victor und Ansanus an der Loggia de' Mercanti von Antonio Federighi, 1457, welche einst (1433 19. Febr.) Jacopo della Quercia übernommen hatte. (Milanesi, Doc. I. p. 157.)

Bedeutender scheint der Einfluß von Jacopo della Quercia auf den Bildhauer Niccolo d' Antonio aus Bari in Apulien gewesen zu sein, der, als Kind mit seinem Vater nach Bologna gekommen, daselbst geblieben ist und deßhalb auch Niccolo Bolognese genannt wird. Mit Unrecht gilt er als ein

Schüler des Jacopo della Quercia, der bereits 1438 geſtorben war. Am 9. Juli 1469 erhielt Niccolo den Auftrag, durch welchen er bekannt worden, und der ihm ſeinen Zunamen „dell' Arca" eingetragen: die „Arca di San Domenico", die bereits gegen Ende des 13. Jahrhunderts von Schülern und Arbeitern des Nicola Piſano begonnen worden, durch Hinzufügung eines verzierten Marmor-Deckels zu vollenden, der bis dahin ein einfaches Bret war, das man mit einem Teppich belegte. Niccolo entfaltete bei dieſer Arbeit einen großen Reichthum von Ornamenten, und wußte auch die Figuren ſo ſorgfältig auszuarbeiten, daß er die Bewunderung ſeiner und auch der ſpätern Zeit in reichem Maße dafür geerntet hat. Es iſt auch das Ganze gewiß ehrenwerth, geſchmackvoll in den Verzierungen, geſchickt und fleißig in der Behandlung des Marmors, auch nicht ohne ſorgfältige Naturſtudien; nur muß man nicht eine geniale Auffaſſung, ſcharfe Charakteriſtik, ſtrengen Styl, eigenthümlichen Formenſinn und ſprechenden Ausdruck erwarten. Der Deckel bildet zunächſt die Baſis für 8 Statuetten der Heiligen Franciscus, Petronius,*) Dominicus, Florian, Proculus, Johannes Bapt., Vitalis und Agricola. Darüber erhebt ſich ein zweiter mit Cherubim geſchmückter Sockel mit einer Klage der Engel um den todten Chriſtus und den Statuen der 4 großen Propheten. Danach ſchließt ſich der Deckel in Pyramidalform und trägt zuoberſt die Geſtalt des ſegnenden Schöpfers und Erhalters der Welt. — Ein anderes für Bologna gefertigtes Werk iſt eine Madonna von gebrannter Erde am öffentlichen Palaſt von Bologna, eine Geſtalt, der eine gewiſſe Hoheit nicht abzuſprechen iſt.**) Ehedem bemalt wird ſie dieſen Eindruck weniger

*) Die Statuette des H. Petronius gilt als eine Jugendarbeit von Michel Angelo; deßgleichen der links unten knieende Engel mit dem Candelaber.

**) Sie iſt mit NICOLAVS F. bezeichnet.

gemacht haben; wie man vielleicht an einer andern bemalten Sculptur Niccolo's, dem Reiterbildniß Annibale Bentivoglio's in Relief in S. Giacomo maggiore zu Bologna wahrnehmen kann. — Niccolo's Todestag iſt der 2. März 1494.

Noch iſt auch Francesco di Giorgio, von welchem als Architekt bereits die Rede war, zu erwähnen, der in den Jahren 1489 und 1497 einige Engelſtatuen für den Dom gefertigt hat, ohne damit einen Ruhm zu gewinnen, der ſeine Verdienſte als Baukünſtler und Ingenieur in Schatten ſtellt. — Deßgleichen iſt Lorenzo di Mariano, gen. Marrina, geb. 1476, geſt. 1534, wegen ſeiner feinen und geſchmackvollen Ornamentik mit Blätteru und Blumen, Candelabern und Vaſen, Kindergeſtalten und grotesken Figuren der mannichfachſten Art mit Ruhm zu nennen. Von ihm iſt die äußere Verzierung der Dombibliothek, das Prachtaltarwerk der Kirche Fontegiuſta von 1512—1517, und das gleich vortreffliche, das die Anbetung des Kindes von Beccafumi einfaßt, in S. Martino von 1522.

Holzſchnitzwerke. Intarſiaturen.

Domenico di Niccolo u. A.

An dieſer Stelle iſt auch der Holzſchnitzwerke zu gedenken, welche von altersher wie in Deutſchland ſo auch in Italien mit großem Kunſtaufwand ausgeführt wurden. Der Formenſinn der Renaiſſance machte ſich neben Leſepulten, Beichtſtühlen, Sacriſteiſchränken, Thüren ꝛc. vornehmlich an den Chorſtühlen geltend, auf deren reiche und geſchmackvolle Ausſtattung, namentlich mit Intarſiaturen, großer Werth gelegt wurde, ſo daß ſelbſt, wie es bei den Chorſtühlen der Capelle des öffentlichen Palaſtes zu Siena der Fall war, begonnene Arbeiten verworfen wurden,

wenn man die Aussicht auf bessere an ihrer Stelle hatte. Sie wurden am 25. August 1415 dem Domenico di Niccolo, intalliatore di Siena, übertragen, nachdem sie im Jahr vorher an Simone d'Antonio und Paolo Martini verdungen gewesen, deren Arbeit man aber nicht genügend befunden, „Aller Augen und Herzen zu befriedigen.“*) Die Arbeit nahm 13 Jahre in Anspruch; die Intarsiaturen stellen das Credo oder Symbolum der Apostel dar.**) Die Gestalten sind in einem freien und großen Styl gezeichnet, so daß dem Domenico eine der obersten Stellen unter seinen Zeit- und Kunstgenossen gebührt.***) — Von gleicher Vortrefflichkeit sind die Chorstühle im Dom von Jacopo und Francesco Tonghi (noch von 1387) und die spätern von Giovanni da Verona (1503), Mariano Romanelli, Barna di Torino, Giovanni del Cicchia und Luca di Giovanni, aus derselben Zeit.

Eine ganz verwandte Kunstgattung sind die eingelegten Steinarbeiten, wie sie in größter Vollkommenheit der Fußboden des Doms von Siena aufweist. Es sind theils einzelne Gestalten, theils geschichtliche Darstellungen. Einige der schönsten (die Geschichten des Königs der Amoriter, des Samson und des Königs David) sind von Domenico di Niccolo.†)

---

*) „cum dicti magistri, quibus locatus fuerit (corus) ipsum non faciant ita et taliter, quod satisfaciat communi, et quod ex omnibus concivibus placeat oculis et mentibus.“

**) Die Kosten beliefen sich auf 3152 L. Milanesi, Doc. p. 141.

***) 2 dieser Gestalten sind abgebildet im II. Bande meiner „Denkmale ital. Malerei“ Taf. 6. Domenico wurde wegen seiner trefflichen Intarsiaturen in den Chorstühlen „de' Cori“ genannt, ein Name, der auf seine Nachkommen überging.

†) Im rechten Seitenschiff sind die Delphische Sibylle von Giul. di Biagio und Vito di Marco; die Cumäische von Armellino und Vito; die Tiburtinische von Giov. di Stefano; die Eriträa von Ant. Federighi; die Persica von Urbano di Pietro von Cortona; im linken Seitenschiff die

Malerei.

Die Schule von Florenz.

Die Meiſter des Uebergangs.

Lorenzo di Niccolo. Peſello. Peſellino. Lorenzo Monaco. Bicci di Lorenzo. Neri di Bicci. — Domenico Venezziano. Andrea del Caſtagno.

Wir haben geſehen, wie der Geiſt der Renaiſſance mit großer Entſchiedenheit und Energie ſich der Architektur bemächtigt hat; wie neben ihm die Gothik nur in beſcheidenen Aus- und Nachklängen an ihre ehemalige Herrſchaft erinnert, und wie ein Leon Battiſt Alberti, Filippo Brunelleschi u. A. unbekümmert um ihre Vorgänger und den Ruhm ihrer Werke neue Bahnen auf oder über den aufgegrabenen Straßen des Alterthums eröffnet und mit Sicherheit verfolgt haben. Gleicherweiſe haben die Bildhauer von Florenz und Siena, kaum angeweht von dem Hauch der neuen Zeit, der Vergangenheit den Rücken zugekehrt und ſind — wenn auch auf verſchiedenen Wegen — durchaus neuen Zielen zugeſchritten. Die ältere Kunſt war ſo weit fortgegangen, als ihre Kräfte ſie getragen hatten.

Nicht in gleichem Maße erſchöpft ſehen wir den Genius der alten Kunſt im Gebiete der Malerei. Wohl war unter dem beherrſchenden Einfluß der Giotto'ſchen Schule bei der Mehrzahl der Maler an die Stelle einer durch eingehende Studien ſich fortbildenden und vorwärts ſtrebenden ſchaffenden Thätigkeit eine

---

Libyca von Guidoccio Zoccarelli; die Helleſpontica von Neroccio di Bart. Landi; die Samia von Matteo di Giov. Bartoli; die Phrygia (unbekannt); die Albunea von Benvenuto di Giovanni, ſämmtlich von 1482—1483.

nüchterne Handfertigkeit im Gebrauch der noch immer mit dem Schimmer eines ernſten Styls bekleideten Kunſtformen getreten; allein nicht nur, daß hie und da doch noch ein Talent aus der breiten Maſſe emporragte, wie z. B. der treffliche Niccolo Petri, ſo war doch noch ſelbſt in den geiſt- und gedankenarmen Schöpfungen — wenngleich kaum erkennbar — die Erinnerung bewahrt an das Recht und die Aufgabe der Kunſt, unter Beachtung des wirklichen Lebens mit den dem Geiſt inwohnenden Mitteln, die Sprache zu bilden für die Verſinnlichung der Anſchauungen der Phantaſie; und es kam nur darauf an, daß ein Genius erſtand, der die faſt erſtorbene Pflanze zu neuem Leben erweckte und ſie inmitten der nebenan üppig aufſchießenden, Alles überwuchernden Ausſaat eines neuen Geſchlechts zu voller blütheureicher Entwickelung brachte; ein Glück, welches der italieniſchen Kunſt in einer unvergleichlichen, in That und Wahrheit einzigen Weiſe beſchieden war.

Mancherlei Namen hat die Kunſtgeſchichte zwiſchen die alte und neue Zeit geſtellt; manche ſind erſt ſeit Kurzem der Vergeſſenheit entzogen worden; Dunkel liegt faſt über allen, das um ſo ſchwieriger zu beſeitigen iſt, als die Nachrichten, die wir über ſie haben, ſich vielfach widerſprechen, und als die Werke, an die ihr Name geknüpft iſt, größtentheils untergegangen ſind.

Von einiger Bedeutung iſt Lorenzo di Niccolo aus Florenz, der den mit Geiſt und Eigenthümlichkeit weiter entwickelten Styl Giotto's aus der Hand ſeines Vaters (Niccolo Petri, ſ. Bd. II. S. 436) erhalten und wenn auch nicht ganz unberührt vom Einfluß neuer Erſcheinungen, doch im Weſentlichen unverändert, und namentlich frei von den Verlockungen des Realismus, bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts getragen. — In Gemeinſchaft mit ſeinem Vater und mit Spinello Aretino

hat er für die Kirche S. Felicità in Florenz im Jahre 1401*) ein Altarwerk ausgeführt, ein Triptychon in Form und Eintheilung florentiniſcher Gothik, von welchem er die mittlere oder Haupt-Tafel ausgeführt.**) Dieſe enthält die Krönung Mariä. Das Haupt in einen doppelten Schleier, den Körper in einen weiten, verzierten Mantel gehüllt, mit unter der Bruſt verſchränkten Armen ſitzt Maria demüthig das Haupt neigend vor ihrem Sohne, der ihr die Krone aufſetzt. Ueber Beiden haben ſich einige Seraphim zum Kranze gefügt, unterhalb ihrer Füße aber knieen 6 Engel und machen mit allerlei Inſtrumenten eine gewiß ſehr abenteuerliche Muſik. Im Giebel über dem Bilde iſt in 2 Halbfiguren die Verkündigung dargeſtellt. Man ſieht dem Bilde ſogleich an, daß es ein Jugend-, vielleicht ein Erſtlingswerk iſt. Das Gefälte iſt ohne Verſtändniß und ſucht nur in den Linien dem Styl zu entſprechen; die muſicierenden Engel machen die ſonderbarſten Bewegungen und ſcheinen ein jeder ſein Gloria nach eignem freien Ermeſſen darzubringen. Dennoch ſpricht aus dem Ganzen eine warme und wahre Empfindung, die den meiſten ſpäten Giottiſten abhanden gekommen war, und die bei Lorenzo auf eine Zukunft ſchließen läßt. Dieſe iſt auch nicht ausgeblieben. Noch aus demſelben Jahr 1401 ſtammt ein (durch Unterſchrift beglaubigtes) Triptychon von ihm mit einem Heil. Bartholomäus und Scenen aus deſſen Leben, gegenwärtig im Eingang der Collegiatkirche zu S. Gemignano. Viel bedeutender indeß erſcheint er in dem großen Altarbild,

*) Nach der Unterſchrift der mittlern Tafel. Das Werk war bereits 1395 an die 3 Künſtler verdungen. Gaye, Cart. II, 433.

**) Das wohlerhaltene Altarwerk befindet ſich in der Galerie der Akademie zu Florenz und iſt in dem Galeriewerk von Perfetti abgebildet. Auf Spinello's Flügel ſtehen die HH. Petrus, Johannes Evang. (als Greis), Benedictus und Jacobus d. J.; auf Niccolo's Flügel Johannes Bapt., Matthäus, Felicitas und Andreas.

das im Jahre 1440 im Auftrag von Coſimo und Lorenzo de' Medici der Chorcapelle in S. Domenico von Cortona geſchenkt worden iſt.*) In der Mitte ſieht man die Krönung Mariä; umgeben von vielen Engeln und Heiligen in Lebensgröße; erſtere knieend vor der feierlichen Handlung, letztere je 5 an jeder Seite, darüber eine Verkündigung, zu beiden Seiten einer Dreifaltigkeit; in der Predella die Geburt Chriſti, zwiſchen 4 Darſtellungen aus dem Leben des H. Dominicus. Es mag zur Werthſchätzung des Bildes beitragen, daß es — nach Vaſari's Angabe — von Vielen für ein Werk des Fieſole gehalten worden iſt, bis die durch Carlo Pini entdeckte Unterſchrift den Irrthum gründlich beſeitigt hat.

Gleich Lorenzo ragt ein zweiter florentiniſcher Künſtler, Giuliano d'Arrigo, gen. Peſello aus dem 14. weit in das 15. Jahrhundert hinein. 1365 geboren war er ſchon 1390 mit Agnolo Gaddi beauftragt, ein Grabdenkmal für Pietro da Farneſe zu errichten. Er war Baumeiſter, Bildhauer und Maler. 1414—16 fertigte er für das Tabernakel der Arte di Calimala in Orſanmichele einen Fries, und malte Fahnen für das Innere von St. Giovanni u. a. m.**) Von ſeiner an einen Maler Stefano verheiratheten Tochter hatte er einen Enkel Francesco, geb. 1423, den er bei Stefano's Tode 1428 zu ſich nahm und in der Malerei unterrichtete. Francesco, der den

*) Es iſt durch die Unterſchrift vollkommen beglaubigt: Laurentius Nicholai me pinsit. Chosimo e Lorenzo di Medici da Firenze anno data chuesta tavola a Frati di S. Domenicho dell' osservanza da Chortona per l'anima loro e di loro passati. MCCCCXXXX. Urſprünglich war es für die Chorcapelle von S. Marco in Florenz gemalt; wurde aber, als dieſe unter das Patronat der Medici gekommen, durch ein Gemälde des Fra Giov. Angelico da Fieſole erſetzt. S. Vaſari L. M. IV. p. 50 f.

**) Im Giornale stor. degli Archivi Toscani 1862 p. 14. 29. iſt eine Reihe ſeiner beglaubigten Arbeiten aufgeführt.

Namen Peſellino erhielt, betheiligte ſich frühzeitig an des Großvaters Arbeiten, ſtarb aber ſchon im Alter von 35 Jahren, lange vor ſeinem Großvater. Die Gemälde, die dem Großvater und dem Enkel zugeſchrieben werden, zeigen keine Unterſchiede im Styl, wie in der Ausführung, und da ſie auch weder einen Namen, noch eine Jahrzahl tragen, iſt es ſchwer, eine Grenze zwiſchen ihnen zu ziehen. Von Giotto's Styl iſt kein Zug mehr darin; in den Bewegungen herrſcht der freiere Geiſt der Renaiſſance, und zwar mit Vorliebe für Anmuth, und in den Formen ein eingehendes Naturſtudium, aber mit Vorliebe für Schönheit. Poetiſche Auffaſſung, ſcharfe Charakterzeichnung, tiefe Empfindung ſuche man bei den Peſelli's nicht!

In den Uffizien (I. Corridor, 27) iſt die Tafel mit der Anbetung der Könige, welche Giuliano (nach Vaſari) für den Palaſt der Signoria zu Florenz gemalt hatte, ein Bild reich an Figuren, Coſtümen, Thieren und mit landſchaftlichem Hintergrund, der mit beſonderem Fleiß ausgeführt iſt. Es iſt viel mehr ein Zeitgemälde des 15. Jahrhunderts in Italien, als eines des erſten im Orient, oder als eine Darſtellung nach der bibliſchen Tradition, ausgezeichnet durch die bildnißartigen Geſtalten und Phyſiognomien, die auf eine neue, gründliche Art des Naturſtudiums hinweiſen. — In der Loggia des Palazzo Rucellai zu Florenz iſt eine Folge von Fresken aus dem Leben des H. Benedict erhalten*), welche ſich augenſcheinlich dem vorgenannten Bilde anreihen, geſetzt auch, ſie wären nur aus ſeiner Schule. — Eine Altartafel mit der Verkündigung, nach Vaſari von Giuliano, iſt bei den Schweſtern von S. Giorgio (j. S. Spirito) wohlerhalten aufbewahrt. Die Scene ſpielt in einer Halle vor einer Gartenmauer, über welcher Orangen und

*) Nach Crowe und Cavalcaſelle II, 362; ich habe ſie nicht geſehen.

Cypreſſen emporwachſen. Im Ganzen macht es den Eindruck einer Jugendarbeit. Vielleicht tritt hier zuerſt die ſpringende Bewegung des Engels auf, die ſich in der florentiniſchen und umbriſchen Schule des 15. Jahrhunderts ſo oft wiederholt. Uebrigens zeigt die Zeichnung eine feſte und ſichere Hand, namentlich in den Umriſſen, mit denen alle Formen umſchrieben, ſowie die feinen Haare ausgeführt ſind. — Im Hauſe Buonarroti in Florenz wird die Predella einer Altartafel aus der Capelle Cavalcanti in S. Croce aufbewahrt, darauf 3 Scenen aus dem Leben des H. Nicolaus abgebildet ſind; eine Arbeit, die nach der Vervollkommnung der Zeichnung zu ſchließen in Peſello's ſpätere Zeit zu gehören ſcheint. — Eine andere, doch ſehr beſchädigte Predella von der Hand Peſello's mit der Bekehrung Pauli, dem Fall des Simon Magus, der Zuſammenkunft des Totila mit S. Benedict und der Wiedererweckung eines Todten durch S. Zenobius, urſprünglich in S. Piero maggiore, iſt jetzt in der Caſa Aleſſandri (Borgo degli Albizzi) zu Florenz.*)

In die Reihe der Künſtler, die den Uebergang aus dem 14. in das 15. Jahrhundert bezeichnen, in denen die Auffaſſungsweiſe der alten Kunſt mit einer neuen Formengebung ſich verbindet, nimmt der Camaldolenſer Mönch Don Lorenzo eine wohl zu beachtende Stelle ein. Wir wiſſen von ſeinem Leben weder die Zeit des Anfangs, noch des Endes. Da aber eines ſeiner Werke mit der Jahrzahl 1404 bereits eine geübte Künſtlerhand zeigt, wird man nicht weit irren, wenn man ſeine Geburt um 1380 annimmt. In einer Zelle des Camaldolenſer-Kloſters bei Florenz ſcheint er ſeine künſtleriſche Laufbahn mit Miniaturmalerei in Meß- und Gebetbüchern begonnen zu haben,

*) Von einigen Arbeiten, die mit größter Entſchiedenheit dem Peſellino ohne Betheiligung ſeines Großvaters zugeſchrieben waren, ſoll ſpäter die Rede ſein.

für welche es im Kloſter an Unterweiſung ſicherlich nicht gefehlt hat. In Betreff der Darſtellungen hielt man ſich an tonangebende Meiſter, und ſo mag es gekommen ſein, daß die Heiligen Don Lorenzo's an die ſpäten Giottiſten, namentlich an Spinello Aretino mahnen. Inzwiſchen war doch ſeine Gefühlsweiſe eine andere, weichere, der man die Luft des von der Welt abgeſchloſſenen Kloſtergartens anmerkt und die ihn zu einem Vorgänger, vielleicht ſelbſt zu einem Vorbild des Kloſterbruders von Fieſole machte, dem er ſich — der Aeltere — ſpäter als Hülfsarbeiter unterordnete. Zur Natur ſtand er als Künſtler in einem Verhältniß, wie als Mönch zur Welt, die er gewiſſermaßen nur vom Hörenſagen kannte. So fehlt ſeinen oft lang geſtreckten Figuren alles Maß, ſeinen Formen die Natürlichkeit; in weichen, geſchwungenen Linien bewegt ſich ſeine Zeichnung des Gefältes ohne Beziehung zur Möglichkeit; dabei aber ſpricht eine wahre und innige Empfindung aus allen ſeinen heiligen Geſtalten. Seine Altarwerke haben faſt alle dieſelbe, italieniſch-gothiſche Form, ein Mittelbild zwiſchen Seitenbildern, durch Pfeiler verbunden, nach oben einen Dreigiebelabſchluß, unten eine Predella. In der ſtädtiſchen Sammlung zu Empoli iſt eine Madonna mit dem Kind auf dem Thron, zwiſchen den Heiligen Johannes B., Anſanus, Petrus und Antonius Abbas; in den Giebeln die Verkündigung. Am Baſament ſteht die Jahrzahl 1404. — Im Hôtel Cluny zu Paris ſind zwei Tafeln von Lorenzo: das Gebet am Oelberg und die Frauen am Grabe Chriſti, mit der Jahrzahl 1408. — Aus der Kirche von Monte Oliveto bei Florenz iſt ein wohlerhaltenes Altarbild von ihm in die Sammlung der Uffizien gekommen: Madonna in trono, überlebensgroß, mit dem auf ihrem Schooße ſtehenden bekleideten Kind, das die Hand wie zum Gruße erhoben, zu beiden Seiten die HH. Johannes B., Bartholomäus, Thaddeus und Benedict, und Engel, die den

goldnen Teppich des Throns halten. In den Giebeln Gott Vater und die Verkündigung; dazwiſchen Propheten in Medaillons. Das Bild hat die Unterſchrift: Ave gratia plena Dominus tecum an. D. MCCCCX. — In Ceretto bei Certaldo zwiſchen Florenz und Siena war ein (ohne Giebel) 15 Fuß hohes und 12 Fuß breites Altarwerk von Don Lorenzo, das urſprünglich in dem Convent von Degli Angeli wegen der großartigen Anordnung, der ausdrucksvollen, tiefernſten Charakterzeichnung, der einheitlichen, auf die Feierlichkeit concentrierten Darſtellung und der höchſt ſorgfältigen und meiſterhaften Ausführung als Hauptwerk betrachtet werden muß.*) Das Mittelbild ſtellt die Krönung Mariä auf Goldgrund und auf blauem Himmelsbogen, unter einem Tabernakel in italieniſcher Gothik inmitten einer jubelnden lobſingenden Engelſchaar von ſehr kleinen Proportionen gegenüber der koloſſalen Hauptfigur dar, aus welcher einige theils zur Anbetung, theils zum Opferrauch ſich abgeſondert und nach vorn Platz genommen; in den Giebeln der ewige Vater zwiſchen Maria und dem Engel der Verkündigung; in den Flügeln zu beiden Seiten des Mittelbildes je 10 Heilige, u. a. SS. Benedict, Petrus, Johannes Bapt., Stephanus, Paulus, Jacobus ꝛc., Laurentius, Franciscus, Helena ꝛc., andere Heilige an den Pilaſtern; in der Predella die Anbetung der Hirten und der Könige und verſchiedene Scenen aus dem Leben des h. Benedict.**) — In der Sammlung der Akademie zu Florenz wird

*) Gegenwärtig (1871) noch im Depot der Uffizien.

**) Die Inſchrift unter dieſem Werke lautet: Haec tabula facta est pro anima Zenobii Cecchi, Fiasche et suorum in recompensatione unius alterius tabule per eum in hoc ..... (Lau)rentii Johannis et suorum monaci huius ordinis qui eam depinxit anno domini MCCCCXIII mense Februarii, tempore domini Mathei prioris huius monasterii. Von den bis jetzt bekannten Werken Lorenzo's iſt dieſes das einzige, das mit ſeinem Namen bezeichnet und damit der ſichere Wegweiſer geworden iſt zur Auffindung andrer Arbeiten von ihm.

ein Altarwerk Don Lorenzo's aufbewahrt, das urſprünglich in der Badia von Florenz war. Es iſt in gewohnter Weiſe dreitheilig, doch ſo, daß jeder Theil mit 2 Spitzbogen abſchließt, aber nur einen Giebel über ſich hat. Die Mitte iſt von der Verkündigung eingenommen; im Giebel von Gott Vater, der die Taube des heiligen Geiſtes nieder geſendet, wo Gabriel der h. Jungfrau die himmliſche Botſchaft bringt, vor der ſie halb erſchreckt, halb abwehrend ſich zurückbiegt (in Wiederaufnahme eines Motivs, das Symon von Siena in ſeiner „Verkündigung" in den Uffizien angewendet hatte). Der vor ihr ſchwebende Engel mit Wölkchen unter den Füßen, die Arme über der Bruſt gekreuzt, würde bei naturaliſtiſcher Auffaſſung der übernatürlichen Erſcheinung das Erſchrecken Maria's erklären; bei Lorenzo kann es nur ein etwas gewagter Ausdruck der Demuth von Seiten der „Magd des Herrn" ſein. Die Heiligen in den Seitenfeldern ſind Katharina und Antonius Abbas, Proculus und Franciscus; in jedem Seitengiebel iſt die Halbfigur eines anbetenden nach Gott Vater aufblickenden Engels.*) — In S. Trinità zu Florenz in der Capelle Bartolini iſt ein wohlerhaltenes, feines Werk Don Lorenzo's auf Goldgrund, in welchem außer, drei Propheten in den Medaillons der drei Giebel, die Verkündigung (aber ganz anders als in der Akademie) dargeſtellt iſt, wie der Engel unter dem Spitzbogen links vor der Jungfrau kniet, die unter dem Spitzbogen rechts ſitzt und die zum Zeichen der Ergebung die rechte Hand an die Bruſt drückt und die Blicke gen Himmel richtet, der unter dem mittleren Bogen ſich aufgethan, und von wo Gott Vater — in jugendlicher Geſtalt — von Cherubim umgeben, die ſymboliſche Taube in einem Strahlenſtreifen niederſendet. Das Predellenbild mit dem Beſuch Maria's bei Eliſa-

*) Abbildung in dem Galeriewerk Perſetti's.

bei Elisabeth, die vor ihr auf die Knie gesunken; der Geburt Christi in einsamer Hütte; der Anbetung der Könige im geschlossenen Wohnraume, wobei Joseph es zuviel der Demuth findet, daß der greise König vor dem Kind auf den Knieen liegt, und der Flucht nach Aegypten, an der auch eine Dienerin sich betheiligt, — ist von besonders feiner Zeichnung und zarter Ausführung; ein Zeichen, daß es in die Zeit von Lorenzo's Bekanntschaft mit Fiesole fällt, in dessen „Kreuzabnahme" (in der Galerie der Akademie) er drei Giebelbilder gemalt hat. — Weder dieses noch das vorgenannte Gemälde ist mit einer Jahrzahl bezeichnet, auch wäre eine chronologische Aufzählung seiner Werke mit alleiniger Hülfe der Kritik nicht wohl zu bewerkstelligen, da sie sich durch eine ebenso durchgreifende, als eigenthümliche Uebereinstimmung unter einander auszeichnen und vielleicht nur die Versuche, mit Fiesole Schritt zu halten, die Arbeiten späterer Zeit kennzeichnen. Don Lorenzo war sehr fleißig und man findet in Florenz und außerhalb noch viele seiner Arbeiten. Sie sind leicht kenntlich, aber da sie keine neue Seite seines Kunsttalents aufdecken, und dieses überhaupt nicht besonders schwer in's Gewicht fällt, so werden die gegebenen Mittheilungen zur Würdigung desselben genügen.

Sehr unbedeutend, obschon von Vasari mit Lob übergossen, ist des Spinello Aretino Sohn Gasparri, bekannt unter dem Namen Parri Spinelli. Sein Geburtsjahr ist unbekannt; er arbeitete aber bereits 1404 mit seinem Vater im Dom zu Siena, und lebte noch 1445. Man kann sich eine Vorstellung von seiner Zeichnung machen, wenn man erwägt, daß er seinen Figuren 12 Kopflängen zu geben pflegte. Wahrheit, oder auch nur Lebendigkeit der Motive und des Ausdrucks würde man vergeblich bei ihm suchen, und ist es ihm gelungen, für eine Capelle in der Nähe von Sargiano, ein „Mirakelbild" zu ferti-

gen, ſo muß daſſelbe ihn dafür entſchädigen, daß ihm kein Wunder der Kunſt geglückt. Er hat ſehr viel gemalt, vornehmlich in ſeiner Vaterſtadt Arezzo; doch ſind faſt alle ſeine Arbeiten zu Grunde gegangen. In dem Gerichtsſaal für bürgerliche Streitſachen in Arezzo iſt ein Frescobild von ihm aufbewahrt, das man von einer Wand der Madonna della Miſericordia abgenommen, und das eine Jungfrau Maria zwiſchen den HH. Gregorius und Donatus darſtellt, welche die Gemeinde von Arezzo nebſt einem Papſt und einem Cardinal unter ihren Mantel genommen. — Eine Wiederholung deſſelben Gegenſtandes auf einer Tafel, mit den HH. Laurentius und Pergentinus und Scenen aus ihrem Leben, iſt aus derſelben Kirche in den öffentlichen Palaſt gekommen. — Faſt möchte man bedauern, daß nicht auch dieſe Arbeiten mit den andern ihres Urhebers untergegangen und wünſchen, daß von Parri Spinello nichts in die italieniſche Kunſtgeſchichte übergegangen, was das Lob Vaſari's gründlich widerlegt.

In eigenthümlicher Weiſe ſehen wir Altes und Neues verbunden in Bicci di Lorenzo, geb. 1373, geſt. 1452, einem Maler, deſſen meiſte Arbeiten nach der Angabe Vaſari's ſeinem Vater, Lorenzo di Bicci, zugeſchrieben worden ſind.*) Von ihm, und nicht von Lorenzo, ſind die beiden ziemlich umfangreichen Fresken in der Vorhalle von S. Maria nuova zu Florenz vom Jahre 1425 mit der Darſtellung der Gründung des Hospitals und der Einweihung der Kirche S. Egidio. Auf dem erſten kniet ein Mann in ſchwarzer Kleidung vor dem Papſt, deſſen Thron in der Säulenhalle eines Kloſterhofes aufgerichtet iſt und

*) Es iſt das Verdienſt G. Milaneſi's, die Verhältniſſe der Familie Bicci richtig geſtellt zu haben. Lorenzo di Bicci wird 1370 als „pictor" aufgeführt; ſein Sohn Bicci lebte von 1373 bis 1452 und deſſen Sohn hieß Neri di Bicci, der um 1460 thätig war. Vgl. Vaſari L. M. II. p. 225.

in welcher 2 Cardinäle neben dem Papſt ſtehen, 9 andere hohe Würdenträger der Kirche auf einer langen Bank zu ſeiner Linken Platz genommen, und dem gegenüber noch eine Anzahl Laien ſtehen, ſo daß wir in dieſem Bilde wohl die feierliche päpſtliche Genehmigung der Gründung des Hospitals von S. Maria nuova durch Tommaſo Portinari dargeſtellt ſehen dürfen. Auf dem zweiten Bilde kniet ein weißgekleideter hoher Geiſtlicher vor dem Papſt und küßt ſeinen Handſchuh. 2 Cardinäle ſtehen neben dem Papſt; den Raum vor dem Hospital und der Kirche nimmt eine große Menge von Mönchen, Geiſtlichen und von allerlei Volk jedes Standes und Geſchlechtes ein (alle in halblebensgroßen Figuren). Der giotteske Styl iſt einem neuen, aus dem Leben geſchöpften Formenſinn gewichen, ohne doch ganz überwunden zu ſein. Die vielen, in beiden Fresken (in horizontaler Anordnung) angebrachten Bildnißfiguren in der Tracht der Zeit weiſen mit Beſtimmtheit auf die Wirklichkeit, als die neu aufgeſchloſſene Quelle der Formengebung hin; aber die Züge der dargeſtellten Perſonen ermangeln noch der Individualität, auf welche die neuen Kunſtbeſtrebungen mehr und mehr gerichtet ſind. Mehr noch, als durch die Form, unterſcheidet Bicci di Lorenzo ſich durch die warme, kräftige Colorierung ſeiner Geſtalten von ſeinen Vorgängern, wenn er es auch dabei nicht auf Naturnachahmung abgeſehen hat.*) 1429 malte Bicci unterhalb der Fenſter im Capellenkranz des Domes die Apoſtel und Heiligen, die noch jetzt — nur ſtark übermalt — daſelbſt zu ſehen ſind,**) ſowie die Heiligen Cosmas und Damianus, jetzt

*) Von ſeiner Hand iſt auch die Krönung Mariä in bemalter Terracotta über dem Eingang zum Hospital.

**) Wohl hat ſein Vater Lorenzo 1386 für die Opera des Doms gearbeitet und man ſchreibt ihm deßhalb dieſe Fresken zu, aber es fehlt ihnen durchaus das Gepräge des 14. Jahrhunderts, während ſie mit Bicci's Weiſe vollkommen übereinſtimmen.

in der Galerie der Uffizien, im I. Corridor Nr. 14. und die Madonna in trono umgeben von Engeln und Heiligen, urſprünglich in S. Francesco zu Fieſole, jetzt in der Sammlung der Akademie, Galerie der alten Gemälde Nr. 21.

In der Weiſe Bicci's, wenn nicht von ihm ſelbſt, ſind die Fresken aus dem Leben des h. Benedict in dem obern Corridor der Badia zu Florenz: ſein Auszug aus dem Vaterhauſe; ſeine Wanderſchaft; ſeine Einkleidung als Mönch; dann wie er den vergifteten Willkommtrunk zurückweiſt; wie er einen vom Teufel verführten Mönch beſtraft; wie er einem Bauer ſeine eiſerne Hacke aus dem Waſſer holt; einen Ertrinkenden rettet; von einem Raben mit Brot geſpeiſt wird; wie er einen Bauſtein aufhebt, den der Teufel feſthält; danach einen durch einen Mauereinſturz verſchütteten Mönch rettet; endlich, wie er dem falſchen König Totila eine Strafpredigt und dann dem ächten den Segen ertheilt, nachdem er ſich ihm gläubig zu Füßen geworfen.

Neri di Bicci betrieb die Kunſt als ein fleißiger Handwerker. Wem gelüſtet, eine Probe ſeiner Thätigkeit zu ſehen, der findet ſie im k. Lotto in S. Pancrazio vecchio zu Florenz, wo der H. Giovanni Gualberto zwiſchen 10 Heiligen, nebſt dem Abt des Kloſters als Stifter dargeſtellt iſt. Auch in der Sammlung der Akademie zu Florenz kann man des Künſtlers Bekanntſchaft machen, wo in der „Galerie der alten Gemälde" (Nr. 7) eine Verkündigung mit den HH. Hieronymus und Franz nebſt 2 Propheten; (Nr. 12) eine Krönung Mariä mit vielen Engeln und Heiligen; (Nr. 32) eine Verkündigung mit den HH. Lucas und Apollonia, alle 3 Bilder aus der Kirche S. Spirito zu Florenz, aufgeſtellt ſind; ferner (42) eine Verkündigung mit der Vertreibung aus dem Paradieſe; (45) Madonna in trono zwiſchen Heiligen, beide Bilder aus S. Apollonia, ohne Kunſt- und Naturgefühl. Daſſelbe gilt von (41) einer Madonna in trono

zwiſchen den HH. Katharina, Agnes, Lucia und Margaretha, und einem Crucifix nebſt ganz kleinen Engeln; doch klingt dieſes Bild ein wenig an Fra Filippo an.

Der Uebergang zur neuen Kunſtweiſe wird noch durch eine Anzahl Maler zweiten oder dritten Ranges bezeichnet, von denen die Einen dem Ziele noch ziemlich fern bleiben, während Andere daſſelbe überſpringen. Anſtatt Vieler ſeien Zwei genannt, welche beide Richtungen vertreten, die ohnehin Beide faſt immer zuſammen genannt werden, wie ihnen auch Vaſari einen gemeinſchaftlichen Abſchnitt ſeiner Biographien gewidmet hat. Domenico Veneziano und Andrea del Caſtagno.*)

Der Beweggrund, Beider Leben in Einen Rahmen zu faſſen, war für Vaſari ein fluchwürdiges, von dem Einen am Andern begangenes Verbrechen. Vaſari (a. a. O. S. 148) erzählt, daß Andrea „aus Neid über die Lobſprüche, welche er über Domenico's Arbeiten zu hören bekam, auf deſſen Ermordung geſonnen, ſich heuchleriſch in ſeine Freundſchaft eingeſchlichen, den völlig ſorgloſen, vertrauenvollen und lebensfrohen Genoſſen auf ſeiner Heimkehr von einer Serenade vor dem Fenſter ſeiner Geliebten, in der Dunkelheit überfallen und todt geſchlagen habe, daß er ſodann nach der gemeinſchaftlichen Werkſtatt geeilt, ſich in Arbeiten vertieft, und als man den Leichnam Domenico's gebracht, in ein Jammergeſchrei über den Verluſt des geliebten Freundes ausgebrochen ſei. Erſt in der letzten Beichte vor ſeinem Sterben habe Andrea das Verbrechen bekannt, das außerdem nie an's Tageslicht gekommen ſein würde." — Es war ein trübes Tagesgerücht, dem Vaſari Glauben geſchenkt, daß er den Namen eines Kunſtgenoſſen in deſſen Lebensbeſchreibung (ungerechter Weiſe, wie ſich jetzt herausgeſtellt) mit

*) Vaſari L. M. p. 139.

empörendſter Schmach bedeckt der Nachwelt überliefern konnte, die 400 Jahre lang in ihm ein Scheuſal von beiſpielloſer Niedertracht ſehen mußte. Die einfache, von G. Milaneſi (im Giornale stor. degli Archivi Toscani VI. 1862. p. 6. 7.) erwieſene Thatſache, daß Domenico im J. 1461, d. i. 5 Jahre nach Andrea's 1457 erfolgtem Tode, geſtorben, ſchlägt die ganze Mordgeſchichte zu Boden.

Wenn von beiden Künſtlern nur wenige Arbeiten die Jahrhunderte überdauert haben, ſo iſt deren Verluſt für die Kunſtgeſchichte nicht ſehr beklagenswerth; ſelbſt von denen die auf uns gekommen, genügen einige, den Standpunkt ihrer Urheber vollkommen klar zu bezeichnen.

Domenico Veneziano, deſſen Geburtsjahr und Ort noch nicht ermittelt ſind, der wahrſcheinlich um 1400 geboren, ſeinen Zunamen nur venetianiſchen Aeltern verdankt, die ſich in Florenz niedergelaſſen, da in ſeinen Gemälden kein Zug der gleichzeitigen Venetianer zu entdecken iſt, ſuchte ſeinen angebornen Schönheitſinn, der ihn mit der idealen Auffaſſungsweiſe der alten Schule noch im Zuſammenhang hielt, durch ein ſtrenges Naturſtudium, Beſtreben nach Charakteriſtik mit der Richtung der Neuzeit in Einklang zu bringen, wie er gleichmäßig die harten und ſcharfen Umriſſe der Neuern mit der lichten Färbung der alten Schule zu verbinden wußte.*) Sein Hauptwerk, das er in Gemeinſchaft mit Andrea del Caſtagno ausgeführt, behandelte die Legende der h. Jungfrau in einer Folge von Gemälden im Chor von S. Maria nuova zu Florenz, die er in Oelfarben ausgeführt, die aber gänzlich zu Grunde gegangen ſind.**)

*) Er war 1438 in Perugia und hatte daſelbſt in der Casa Baglioni Gemälde ausgeführt; ja er war, wenn Vaſari's Bericht zu trauen iſt, mit Pietro della Francesca in Loreto thätig geweſen (Vas. L. M. IV. 135).

**) Die Ausführung in Oelfarben iſt durch die Rechnungsbücher des Hospitals erwieſen, in welchen viele Zahlungen für Leinöl an Domenico

Vollkommen erhalten dagegen ist das Altarbild, das — ursprünglich in S. Lucia de' Bardi in Florenz, nun — in der Sammlung der Uffizien (in der Sc. toscana) aufbewahrt wird. In einem rosenfarbenen Tempel sitzt die heilige Jungfrau mit dem Kind auf einem von sechseckigen Stufen getragenen Thron, unter 3 Arcaden zwischen den HH. Johannes Bapt. und Franciscus, Nicolaus und Lucia. Die h. Jungfrau hat das Kind mit mütterlicher Zärtlichkeit um den nackten Leib gefaßt, indem es auf ihrem rechten Schenkel steht, seine Aermchen um ihren Hals legt, zugleich aber nach dem Täufer sich umsieht, der, an seiner rechten Seite stehend, mit gewohnter Handbewegung auf dasselbe hinweist. St. Franz in grauer Kutte neben ihm hat sich in ein Buch vertieft; auf der andern Seite steht St. Nicolaus von Tolentino im bischöflichen Ornat mit segenspendender Handbewegung und die H. Lucia, mit 2 Augen auf einem Teller, dem Zeichen ihres Martyriums, und dem Palmenzweig in der andern Hand. Haltung und Bewegung von Mutter und Kind sind einfach, wahr, innig; auch ist das Streben nach idealer Schönheit der Formen nicht zu verkennen. Entschiedener tritt es in der H. Lucia hervor, namentlich in dem im Profil gezeichneten Angesicht. Auch daß der Künstler sie nicht mit leeren Augenhöhlen abgebildet, sichert ihm seine Stelle außerhalb des unbedingten Realismus. Diesem kommt er schon näher in dem h. Franz, dem er die Wirkungen der Asceſe sichtbar aufgedrückt,

---

Veneziano während der Zeit der Ausführung seiner Gemälde im Chor der Kirche, 1439—1445 vorkommen. Unerwiesen aber ist, daß Domenico die Van Eykſche Methode der Oelmalerei von Antonello erlernt und dem Andrea del Castagno gelehrt habe. Schon im 14. Jahrhundert wandte man Oel bei Malereien in Italien an. Die Van Eyk'ſche Methode wurde viel später, als zu Domenico's Zeit, in Italien eingeführt; sein uns bekanntes Altarbild aus S. Lucia ist in Tempera gemalt und selbst Domenico Ghirlandajo hat sich von der alten Technik noch nicht getrennt.

mehr aber noch im Täufer Johannes, von deſſen Heuſchreckenkoſt die abgemagerten Gliedmaßen ein abſchreckendes Zeugniß ablegen. Folgt Domenico hier ganz den realiſtiſchen Eingebungen der Zeit, ſo ſichert er daneben durch eine ſtylvolle Formengebung der Gewänder, namentlich bei dem roſafarbenen Mantel der H. Lucia, ſeinen Platz in der ſchöpferiſchen Kunſt.

War Domenico durch ſeine Naturanlage vom auflebenden Realismus noch ſo fern gehalten worden, daß er ihn gewiſſermaßen und auch nur ſtellenweis ſtreifte, ſo ließ Andrea del Caſtagno nach ſeinem Naturell ſich von ihm zu den äußerſten Folgerungen fortreißen, wobei ihm Donatello als Vorbild und Vorwand gedient zu haben ſcheint. Andrea iſt der Sohn eines armen Arbeiters im Mugello, Bartolommeo di Simone, geb. 1390,*) geſt. 1457. Früh verwaiſt, ward er von einem Verwandten aufgenommen, aber zum Viehhüten und andern ländlichen Beſchäftigungen verwendet, bis er — angeblich — von Bernardetto de' Medici als Künſtlertalent nach Florenz gezogen wurde, wo er ſich ohne einen beſtimmten Meiſter und unter dem ſteten Druck bittrer Armuth zum Maler ausbildete; und zwar in einer Weiſe, die im Wetteifer mit den wildeſten Ausbrüchen der mittelfränkiſchen und oberbayriſchen Schulen vom Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts den Sieg behaupten würde. Mit gründlichem Fleiße ſtudierte er die anatomiſchen Formen menſchlicher und thieriſcher Körper, und trug ſie mit feſter Hand in harten Umriſſen auf ſeine Bilder über; aber er begnügte ſich nicht mit Modellen, die der Zufall ihm darbot; noch weniger ſuchte er ſich die ſchönen unter ihnen aus. Gleich ſeinen altdeutſchen Kunſtgenoſſen erſchien ihm erſt die häßliche

*) Die Angaben über den Namen und Wohnort des Vaters und über Andrea's Geburtsjahr hat G. Milanesi im Giorn. stor. 1862 p. 2. nach Andrea's Faſſion von 1430 veröffentlicht.

Natur wirklich natürlich und Form und Ausdruck erſt in der Uebertreibung wahr, wenigſtens wirkſam. „Er war ſehr heftig in ſeinen Bewegungen — ſagt Vaſari von ihm — und fürchterlich in den Köpfen, männlichen und weiblichen.“ Mit großer Entſchiedenheit ſcheint die Energie ſeiner Darſtellungsgabe an einer Geißelung Chriſti hervorgetreten zu ſein, die er in einem Kloſterhof von S. Croce in Fresco gemalt, und in welcher Haß und Wuth der Juden und Kriegsknechte gegen den an eine Säule gebundenen Heiland in ſolcher Stärke ausgedrückt waren, daß frommer Eifer, als wären ſie lebendig, ſich erbittert gegen ſie gewandt und ſie zerkratzt hatte. In der Kirche dieſes Kloſters, in der Capella de' Cavalcanti, ſieht man noch jetzt von Andrea's Hand den Täufer Johannes und den H. Franz von Aſſiſi, den erſtern vor Hunger auf Haut und Knochen abgemagert und vor Durſt vertrocknet; den H. Franz aber in Zerknirſchung die Hände zuſammen preſſend, Beide außerdem grundhäßlich und Johannes ganz verwildert; das Ganze allerdings als ein ſtrenggezeichnetes, anatomiſches Muſterblatt von brauner Farbe; ein vollkommen ebenbürtiges Seitenſtück zu Donatello's Magdalena im Baptiſterium.

In der Sammlung der Akademie zu Florenz ſind 2 Gemälde Caſtagno's aus der Badia (Qu. gr. no. 36. 38), eine Magdalena und ein Täufer Johannes und ein H. Hieronymus (no. 37.) aus dem Convent von Annalena zu Florenz.*) Der h. Kirchenvater iſt dargeſtellt, wie er, ein abgemagerter, erbarmungswerther Greis in nur nothdürftiger Bedeckung der Blöße, in öder Landſchaft vor einem über einem Felsblock errichteten Crucifix kniet und mit einem Stein ſeine nackte Bruſt wund ſchlägt, um gleich dem Heiland Qualen zu leiden. — Auch in dieſen 3 Gemälden iſt Caſtagno von ſeinem Cultus des Häß-

*) Geſt. in der Galleria delle Belle Arti etc.

lichen nicht ein Haarbreit abgewichen, und wenn er es auch erreicht hat, dem frommen Einſiedler einen wahrhaft ſchmerzlichen Ausdruck zu geben, ſo iſt er doch weit davon entfernt geblieben, ihn — einen der größten und gelehrteſten Kirchenväter — von einem ganz gewöhnlichen, armen, vielleicht ſinnverwirrten Asceten zu unterſcheiden; wie er denn auch im Johannes und in der Magdalena nur von keinerlei Cultur berührte Wüſtenbewohner geſchildert hat.

Im Depot der Sammlung der Uffizi befinden ſich ſeit Kurzem eine Anzahl auf Leinwand übertragene Fresken von Andrea del Caſtagno, die er einſt in der Villa des Pandolfo Pandolfini zu Legnaja, nun Eigenthum des Marcheſe Rinuccini, gemalt hat, überlebensgroße Geſtalten von Sibyllen und bedeutenden hiſtoriſchen Perſonen. Da iſt Filippo Scolari, bekannt unter dem Namen Pippo Spano, der glückliche florentiniſche Abenteurer auf dem Stuhl des Obergeſpanns zu Temeswar; Farinati degli Uberti, Retter des Vaterlandes; Niccolo Acciajoli, Seneſchal des K. von Neapel; ferner Dante, Petrarca und Boccaccio; zwiſchen ihnen die cumäiſche Sibylle, die Tartara Thomiris und — in halber Figur — die Eſther.

Als Bildnißmaler hatte er ſich den Namen „Andreino degli Impiccati“ zugezogen, weil er die hingerichteten Leiter der Verſchwörung der Peruzzi und Albizzi 1435 im Auftrag der Regierung an die Mauer des Palaſtes del Podeſtà gemalt hatte.*) 1455 führte er einen andern Auftrag aus, das Reiterbildniß des (1435) florentiniſchen Feldherrn Niccolo di Giovanni di Maurucci von Tolentino im Dom von Florenz an die Wand zu malen. Er gab dem Bild das Ausſehen einer Sculptur: der

*) Baſari ſagt, es ſeien die Mitverſchworenen der Pazzi geweſen, die Andrea an den Palaſt gemalt; aber die Verſchwörung der Pazzi war 1478, 21 Jahre nach Andrea's Tode.

Feldherr im Waffenſchmuck mit dem Commandoſtab in der Rechten ſitzt auf einem ſtarken, ſtark bewegten Pferd; ein Sarkophag mit einem Bewaffneten an jeder Seite bildet das Poſtament.*)

Was Andrea ſonſt im Bildniß vermochte, wenn ihm zu größrer Ausführung Zeit und Gelegenheit gegeben wurde, ſieht man (in der Gal. Pitti no. 372) an dem Bildniß eines jungen Mannes im ſchwarzen Barret mit über die Bruſt herabhängendem Tuch und dunkelrothem Kleid. Es hat volle Formen, feſte Zeichnung, trocknes, gelbliches Colorit, und zeigt eine freie, vollkommene Technik des Farbenauftrags.

Glücklicherweiſe haben dieſe Vorbilder keine Nachfolger gefunden. Weder das Schwanken zwiſchen Altem und Neuem noch die Ueberſchreitung des Maßes der Schönheit entſprach der italieniſchen Kunſt auf ihrem Entwickelungsgange zur Wahrheit.

Maſolino und Maſaccio.

Wir gehen nun zu einem Künſtlerpaar über, dem in der Kunſtgeſchichte des 15. Jahrhunderts die einflußreichſte Stelle angewieſen iſt: Maſolino da Panicale und Maſaccio da San Giovanni im Valdarno. Ungeachtet der außergewöhnlichen Bedeutſamkeit Beider ſind doch ihre perſönlichen Verhältniſſe in Dunkel gehüllt, für deren unvollſtändige Kenntniß wir faſt nur auf die unbegründeten und widerſpruchvollen Angaben des ſo oft unzuverläſſigen Vaſari angewieſen ſind. Vom erſtern erzählt er (III, 135) „Maſolino aus Panicale im Valdelſa,**) zuerſt Goldſchmied und Gehülfe Ghiberti's bei deſſen

---

*) 1841 von der Wand auf Leinwand übergetragen, nimmt das Bild ſeine urſprüngliche Stelle wieder ein.

**) Das iſt vielleicht nicht richtig, wenn der Name nicht doppelt vorkommt. „Panicale iſt eine, jetzt nur durch ein großes Gehöft der ausge-

erſter Thüre des Baptiſteriums;*) widmet ſich im 19. Jahre der Malerei unter der Anleitung von Gherardo Starnina,**) geht nach Rom und malt den Saal des alten Hauſes Orſina auf Monte Giordano,***) kehrt, weil er das Klima nicht vertragen kann, nach Florenz zurück und malt in der Kirche del Carmine einen H. Petrus†) und danach in der Capelle Brancacci daſelbſt am Gewölbe die 4 Evangeliſten, dann an den Wänden die Berufung der Apoſtel, den Sturm auf dem See Tiberias, die Reue Petri nach der Verleugnung; ferner Petrus predigend, und wie er die Petronilla (Tabitha) vom Tode erweckt und mit Johannes einen Lahmen heilt. Danach ſtarb Maſolino, ohne die Capelle vollenden zu können, in ſeinem 37.

ſtorbenen Familie Rinuccini bezeichnete Localität im obern Arnothale, in der Gemeinde S. Giovanni, dem Geburtsort Maſaccio's." A. v. Reumont in v. Zahn's Jahrb. der Kunſtwiſſenſchaft 1870, 1.

*) Wahrſcheinlich eine Verwechslung mit dem Goldſchmied „Thomasius filius olim Christofani Braccii (geb. 1380, geſt. 1430) im J. 1407 Gehülfe Ghiberti's an deſſen erſter Thüre des Baptiſteriums. S. Gaet. Milanesi, Giornale storico degli Archivi Tosc. 1860. p. 193.

**) Die dem Starnina als ſeinem Meiſter zugeſchriebenen Malereien ſind entweder zu Grunde gegangen, oder — wie ſelbſt der Reſt in der Capelle Caſtellari in S. Croce — ihm mit Entſchiedenheit abgeſprochen worden. War Starnina, deſſen Leben zwiſchen 1354 und 1408 fällt, ein Schüler des Antonio Veneziano, ſo war er ſicher noch in den engen Grenzen giottesker Kunſtanſchauung und Kunſtübung befangen. Deutlich ſpricht dieß aus den Gemälden eines andern Schülers von ihm, Antonio Vite, in der rechten Seitenkapelle des Chors im Dom zu Prato mit den Geſchichten Maria's und des H. Stephanus, welche — die Geiſtesarmuth und handwerksmäßige Behandlnng abgerechnet — ihrem Haupteindruck nach noch aus der alten Kunſt geſchöpft, wenngleich nicht ganz ohne die Einwirkung des neuen Formenſinns, etwa eines Peſello geblieben ſind. Eine Beziehung dieſer Arbeiten zu Maſolino iſt in keiner Weiſe anzunehmen.

***) Der Palaſt iſt im vorigen Jahrh. von Grund aus umgebaut worden; von den angeblichen Gemälden iſt keine Spur vorhanden.

†) Der 1675 bei Errichtung der Capelle Corſini herabgeſchlagen worden iſt.

Jahre um 1440;" (was ſeine Geburt in's J. 1403 verlegen würde.)

Von Maſaccio erzählt Vaſari, daß er eigentlich Tommaſo geheißen, aus San Giovanni im Valdarno gebürtig geweſen und die Kunſt angefangen habe in S. Carmine, als Maſolino daſelbſt die Capelle Brancacci ausgemalt habe. Nach Rom gegangen habe er u. A. für den Cardinal von S. Clemente in deſſen Kirche die Capelle der H. Katharina ausgemalt, in einer Capelle von S. Maria maggiore ein Temperabild gefertigt mit Maria zum Schnee, dem Papſt Martin und dem Kaiſer Sigismund; dann ſei er — nach der Zurückberufung des Cosmus Medicis*) und nach Maſolino's Tode — nach Florenz zurückgekehrt und habe die Capelle Brancacci, die dieſer unvollendet gelaſſen, übernommen; habe aber, durch die Einweihung der Kirche unterbrochen, ein Gedenkbild dieſer Feierlichkeit mit vielen Bildniſſen (darunter Filippo Brunelleschi, Donatello, Maſolino, „ſein Meiſter," Antonio Brancacci, der Stifter der Capelle und viele Andere) über die Thüre, die zum Convent führt, gemalt; habe dann die Malereien in der Capelle fortgeſetzt, ohne ſie vollenden zu können, da er im Jahre 1443 mit 26 Jahren vom Tode geraubt wurde.**)

Wenden wir uns, um eine ſichere Anſchauung zu gewinnen, an dasjenige Werk, das nach übereinſtimmenden Zeugniſſen aus alter Zeit das gemeinſchaftliche Beider und überdieß großentheils erhalten iſt, zu dem Bilderſchmuck der Capelle Brancacci

*) Dieſe erfolgte 1434; die Einweihung von S. Carmine 1422! und der Tod Maſolino's wie wir eben ſahen, 1430!

**) Danach wäre er 1417 geboren, wäre 1422, d. i. in ſeinem 5. Jahre, durch die Kirchweihe von S. Carmine bei den Malereien in der Brancacci-Capelle unterbrochen, die er nach Maſolino's Tode 1440 übernommen, nachdem er große Werke vorher in Rom und andern Orten ausgeführt. Die Widerſprüche und Unmöglichkeiten ſind handgreiflich!

in S. Carmine zu Florenz! Es iſt zugleich das bedeutendſte Denkmal italieniſcher Malerei des 15. Jahrhunderts, da von hier die neue und gute Weiſe der Kunſt ausgegangen, wie von einer hohen Schule, in welcher die nachmals berühmteſten Bildhauer und Maler (wie Vaſari III, 162 ſagt), Fra Giovanni da Fieſole, Fra Filippo und Filippino, Aleſſo Baldovinetti, Andrea del Caſtagno, Andrea del Verrocchio, Domenico del Ghirlandajo, Sandro di Botticello, Lionardo da Vinci, Pietro Perugino, Fra Bartolommeo di San Marco, Mariotto Albertinelli, und der göttliche Michelangelo Buonarroti ſowie Raphael von Urbino und alle Nachfolgenden ihre Studien gemacht und die Grundſätze der wahren Kunſt ſich angeeignet haben. Ungeachtet der Bewunderung aller Zeiten, aller Künſtler und Kunſtverſtändigen des In- und des Auslandes iſt die Geſchichte der Capelle nicht vollſtändig aufgeklärt worden; vielfach weichen die Meinungen über die Urheber der Bilder von einander ab, ja es ſcheint, daß die neueſte hierauf bezügliche Entdeckung die Unklarheit und Unſicherheit nur geſteigert habe. Dennoch iſt durch und ſeit von Rumohr viel geſchehen, die Thatſachen feſtzuſtellen. Verſuchen wir mit Hülfe der Chronologie und Kritik in Verbindung mit den vorhandenen Vorarbeiten das letzte Dunkel zu heben!

Zwar ſtoßen wir ſogleich mit der erſten Frage: „Wann wurde die Capelle und durch wen geſtiftet?“ auf einen ſchwierigen Punkt. Als Stifter der Capelle nennt Vaſari (III, 159) Antonio Brancacci. Es gab aber 2 Familien Brancacci in Florenz, und in jeder um 1400 einen Antonio. Vaſari konnte nur Antonio di Piero di Piuvicheſe Brancacci aus dem Quartiere di S. Spirito gemeint haben, da der Andere dem Quartiere di S. Maria novella und obendrein einer armen Familie angehörte. Der erſte aber war bereits 1391 geſtorben, was ſeine Beziehung zur Capelle Brancacci, deren Gemälde jeden-

falls nicht vor 1416—20 angefangen worden sind, in Frage zu stellen scheint, weshalb die Herausgeber des Vasari L. M. auf die Vermuthung des Dr. L. Passerini eingegangen sind, daß Vasari sich im Namen vergriffen und eigentlich den Felice di Michele di Piuvichese Brancacci gemeint habe, der dem Quartiere di S. Spirito angehörte und von 1418 bis 1434 bedeutende Staatsämter bekleidete. Wenn ich dagegen bei der Angabe Vasari's bleibe, so lasse ich mich durch die Thatsache leiten, daß der Kunstschmuck eines Altars oder einer Capelle stets in Beziehung zu dessen Stiftern steht, und daß daher wahrscheinlich die Geschichte des H. Petrus für die Gemälde der Capelle Brancacci mit Bezug auf ihren Stifter Antonio di Piero Brancacci gewählt worden ist. Wohl ist die Kirche selbst erst am 19. April 1422 eingeweiht; aber bereits 1268 begonnen, und erst 1475 beendigt worden*), so daß der Bau der Capellen ganz unabhängig von der Einweihung anzunehmen ist. Dagegen kann und wird die Capelle Brancacci, wie das so häufig geschah, infolge testamentarischer Verfügung Antonio's di Piero errichtet und ausgeschmückt worden sein. Was nun diesen Schmuck betrifft, so ist er leider nicht vollständig erhalten, indem die Bilder der Decke und der 3 Lunetten übertüncht und durch moderne Malereien ersetzt sind. Die Nachrichten aber aus älterer Zeit geben uns genügende Auskunft über ihren Inhalt. — Wenn wir bei den ältern Meistern für eine umfassende Kunstschöpfung eine Conception, die Entwickelung eines Gedankens in einer Bilderfolge als selbstverständlich vorgefunden, so scheint im Fortschreiten aus dem Reich des Gedankens in das Reich der Wirklichkeit auf den Werth einer Conception, eines innern Zusammenhangs der Theile weniger Gewicht gelegt worden zu sein, als auf

*) Richa, Chiese Fior. X. p. 16.

deren Vollkommenheit für ſich. So kommt es, daß die Bilderfolge in der Capelle Brancacci etwas willkürlich, ohne organiſche Verbindung mit der Architektur erſcheint. Den Hauptinhalt derſelben bildet das Leben und Sterben des Apoſtelfürſten Petrus. Sein Zuſammenhang mit dem Alten Teſtament wird durch den Sündenfall und die Vertreibung der erſten Menſchen aus dem Paradies bezeichnet; für ſeine Stellung im Neuen Teſtament waren die 4 Evangeliſten als Zeugen aufgeführt; dieſe am Kuppelgewölbe, jene ſind an der obern Abtheilung der Pilaſter, die den Eingangsbogen tragen, angebracht und noch vorhanden. 3 Wände mit halbkreisförmigem Abſchluß (Lunetten) ſind für das Leben des H. Petrus beſtimmt (die vierte, vordere Seite iſt offen). In den Lunetten ſah man (nach Vaſari) die Berufung des Petrus und Andreas zum Apoſtelamt, gegenüber das Schifflein Petri im Sturm, und über der Altarwand die Reue des Apoſtels nach der Verleugnung.*) Jede Wand hat eine obere und eine untere Abtheilung. In der obern Abtheilung links beginnt die Bilderfolge mit dem Wunder von dem Zinsgroſchen, den Petrus auf Befehl Chriſti aus dem Maul eines Fiſches holte. (Matth. C. 17, 27.) Die Altarwand iſt durch ein Fenſter und der Altaraufſatz ſenkrecht, und ſomit in 4 Felder getheilt, deren obere beide die Predigt des Petrus am Pfingſtfeſt und die darauf folgende Taufe; die untere die Geneſung von Kranken, die der Schatten Petri berührt und die Almoſen-Austheilung des Apoſtels enthalten. Weiter iſt an der obern Wand rechts die Heilung des Lahmen an der Tempelpforte durch Petrus und Johannes und die Erweckung der Ta-

*) Wir müſſen die Angabe auf das Zeugniß des Vaſari, der das Bild vor der Vernichtung geſehen, glauben; aber es ſteht außer dem Zuſammenhang, da das oberſte Wandbild links eine frühere Scene behandelt, alle andern Wandbilder in die Zeit nach der Paſſion Chriſti fallen.

bitha vom Tode durch Petrus abgebildet; darunter Petrus vor Gericht und sein Tod; an den Pilastern unten Petrus im Gefängniß und seine Befreiung aus demselben. Fast alle bisher genannten Bilder sind dem Evangelium oder der Apostelgeschichte entnommen; dagegen ist das untere Bild der Wand links aus der „goldenen Legende vom Stuhle Petri" geschöpft und stellt die Wiederbelebung des Sohnes vom König Theophilus von Antiochien durch Petrus dar, und des Apostels darauf folgende Erhebung auf den Thron; und die Gerichtsscene nebst der Kreuzigung gehört ebenfalls der Tradition.

Ob die Wahl und Reihenfolge der Bilder Einen oder mehr Urheber hat, ist schwer zu entscheiden; deutlich ist nur, daß der Zusammenhang sehr locker, die Auswahl nicht durchaus glücklich ist; wie denn das „Weide meine Schafe!" oder die Taufe des Hauptmanns Cornelius u. a. m. von größerer Bedeutung im Leben Petri sind, als die Wundergeschichten.

Große Verschiedenheit hat von jeher geherrscht in der Vertheilung dieser Bilder an verschiedene Meister, und noch haben sich die berechtigten Stimmführer nicht ganz geeinigt. Der erste, der darüber eine Nachricht gebracht, ist Albertini in seinem Memoriale di molte statue et pitture sono nella inclyta ciptà di Florentia etc. von 1510, darin er sagt,*) „daß die Hälfte der Malereien in der Capelle Brancacci von Masaccio, die andere Hälfte von Masolino sei, mit Ausnahme der Kreuzigung Petri von Filippino." Im Wesentlichen folgt Vasari dieser Angabe, nur übergeht er Sündenfall, Austreibung aus dem Paradies, Almosenvertheilung und Befreiung Petri

*) La Capella de' Brancacci, mezza di sua mano (di Masaccio) et l'altra di Masolino, excepto Sancto Pietro crucifixo per mano di Philippo (d. i. Filippino).

mit Stillſchweigen. Die (untergegangenen) Decken- und Lunettenbilder nebſt der Predigt, der Heilung des Lahmen und der Todtenerweckung der Tabitha ſchreibt er dem Maſolino zu; alles Uebrige (mit Ausnahme des halben Bildes aus der Aurea Legenda und der „Verantwortung vor dem Landpfleger," dem Gefängniß und dem Tode Petri, welche — nach ihm — von Filippino ausgeführt ſind) dem Maſaccio. Mit dieſer Vertheilung ſtimmt von den Neuern v. Rumohr*) überein und fügt nur für die Almoſenvertheilung Maſaccio hinzu; Sündenfall und Austreibung werden von den Meiſten zwiſchen Maſolino und Maſaccio getheilt, und (von Gaye) ebenſo Gefängniß und Befreiung Chriſti. Crowe und Cavalcaſelle entſcheiden ſich gegen jede Theilnahme Maſolino's an den vorhandenen Gemälden der Capelle Brancacci und ſchreiben Alles, was nicht dem Filippino gehört, dem Maſaccio zu.

Wir werden bei unſerer Betrachtung gut thun, daran zu denken, daß eine Frescobilderfolge nicht von unten nach oben, ſondern von oben nach unten gemalt wird. Demnach werden wir, da uns die Gemälde der Decke und der Lunetten entriſſen ſind, unſer Augenmerk zunächſt auf die beiden Bilder aus der Geneſis richten, welche die Reihe der obern Wandbilder beginnen. Adam und Eva, unter dem verbotenen Baume ſtehend, um deſſen Stamm Eva den linken Arm gelegt, und an welchem die in einen Frauenkopf ausgehende Schlange ſich emporgewunden, ſind 2 ſchlanke, nach der Natur, aber ohne Individualiſierung, oder ſtrenges Formenſtudium, wohl aber mit unverkennbarem Schönheitſinn gezeichnete, leicht modellierte und licht gefärbte Geſtalten, in faſt declamatoriſcher Stellung, ohne die mindeſte Andeutung einer Verlockung von Seite der Schlange, oder Eva's,

*) It. Forſchungen II. 245 ff.

ſowie des Sündenfalls überhaupt. — Dem ganz entgegengeſetzt iſt die Darſtellung der Vertreibung aus dem Paradies höchſt ausdruckvoll.*) Das Schwert in der Rechten weiſt der von einer Wolke herbeigetragene Engel mit der ausgeſtreckten Linken das ſündige Menſchenpaar aus der Pforte des Paradieſes in die wüſte Welt hinaus. Adam, niedergedrückt vom Schuldbewußtſein verhüllt, mit beiden Händen das Geſicht; Eva, welche Bruſt und Leib zu bedecken ſucht, wendet — noch um Erbarmen flehend — die Blicke gen Himmel. Die Bewegung beider iſt lebendig und wahr; die Zeichnung bekundet ein eingehendes Naturſtudium mit möglichſt ausführlicher Nachbildung der Formen, kräftiger Modellierung und Färbung, aber — ohne Schönheitſinn! So entſchieden entgegengeſetzt iſt die Anſchauungs- und Empfindungsweiſe dieſer beiden Bilder, daß wir durchaus auf 2 verſchiedene Urheber ſchließen müſſen; und da es kaum denkbar iſt, daß man nach dem „Sündenfall" mit der „Vertreibung" gewartet haben wird, bis die übrigen Bilder der obern Abtheilung gemalt ſein würden, ſo werden wir genöthigt ſein, an ihre gleichzeitige Ausführung durch 2 Künſtler zu glauben.

Bevor wir eine Entſcheidung verſuchen, wer der Eine, wer der Andere, und von welchem das eine, von welchem das andere Bild ſei, wenden wir uns noch zu den aller Wahrſcheinlichkeit nach zunächſt ausgeführten Gemälden, dem Zinsgroſchen und der Predigt Petri.

Ueberwältigend iſt der Eindruck des erſten! Wir ſehen Chriſtum, umgeben von ſeinen 12 Jüngern am Ufer eines See's

*) In Laſinio's Werk und in meinen „Denkmalen" ꝛc. II. Taf. 26. ſind beide Bilder nebeneinander geſtellt, ſo daß der Gegenſatz in die Augen ſpringt.

in gebirgiger Landſchaft (am See Tiberias bei Capernaum, Matth. 17, 24.) wandeln und von einem Zöllner, deſſen Haus in einiger Entfernung rechts am Wege ſteht, um den Zoll angeſprochen. Chriſtus (der Erzählung des Evangeliſten gemäß) gibt Petro den Auftrag, nach dem Ufer des Sees zu gehen und einen Fiſch zu fangen, in deſſen Maul, wie er ihn verſichert, der Zinsgroſchen ſein werde. Wir ſehen auch ſogleich links im Bilde in der Ferne den Auftrag glücklich vollziehen und begegnen Petro zum dritten Male in dem Bilde, wo an der rechten Seite der Zöllner zum zweiten Male zum Vorſchein kommt, um von ihm den Zoll in Empfang zu nehmen.*)

Dieſer aus der ältern Kunſt herübergenommenen Darſtellweiſe, welche die Einheit von Zeit und Raum nicht zur Bedingung hat und auf ihrem idealen Standpunkt auch nicht bedarf, widerſpricht die auf klarem Realismus beruhende Ausführung des vorliegenden Gemäldes auf das Entſchiedenſte. Nicht nur, daß die Geſtalten rund aus der Fläche treten, ſo geben ſchon ihre Umriſſe ſo individuelle Züge, daß man jeden Einzelnen nach ſeiner Denkweiſe und Bildung zu kennen, ja ſeine Lebenserfahrungen zu wiſſen glaubt, und daß die Formen mit der größten Gewiſſenhaftigkeit und gründlicher Kenntniß der Natur unmittelbar nachgebildet ſind. Die Handlung ſelbſt iſt ohne großen Aufwand deutlich ausgedrückt: der Zöllner begleitet ſeine Forderung mit der Hinweiſung auf's Zollhaus; Chriſtus wendet ſich zu Petro und zeigt nach dem See; Petrus wiederholt dieſe Handbewegung, gewiſſermaßen um ſicher zu ſein, daß er den jedenfalls überraſchenden Auftrag richtig verſtanden habe; die unbetheiligten Apoſtel erwarten nachdenkend

*) Abbildung in meinen Denkmalen ital. Malerei II. Taf. 28. — Deßgl. in dem Werke von C. Laſinio.

oder im ſtillen Zwiegeſpräch den Erfolg. Anſtatt einer pyramidalen Gruppierung iſt die dem Vorgang mehr entſprechende, natürlichere horizontale Anordnung gewählt; dabei aber hat der Künſtler aus der alten Kunſt das höchſt wirkſame Motiv aufgenommen, nach welchem mehre Köpfe perſpectiviſch neben einander geſtellt ſind, wodurch die charakteriſtiſchen Gegenſätze eindringlicher hervortreten. Und hier ſtehen wir vor dem größten Verdienſt des Künſtlers, das ſeine Werke nicht nur zum Wendepunkt für ſeine Zeitgenoſſen, ſondern zu Vorbildern der italieniſchen Kunſt gemacht hat.

Faſt allgemein wird als der Hauptruhm Maſaccio's — denn über ihn als Meiſter dieſes Bildes beſteht kein Zweifel — ſeine Kenntniß der Perſpective und der Verkürzungen, vornehmlich aber die Weichheit der Formen, und die durch die richtige und conſequente Vertheilung von Licht und Schatten bewirkte Abrundung der Geſtalten geprieſen. Wir wiſſen indeß, daß dieſe Ziele lange vor ihm, wenn auch auf andern Wegen, von Altichiero und Avanzo erreicht waren. Der erſte, und ſtets ſich gleich bleibende Eindruck von Maſaccio's Gemälden iſt, daß mit ihm eine durchaus neue Kunſtweiſe in's Leben getreten iſt, die ihre Entſtehung nicht der Entwickelung oder dem Uebergang, ſondern einem bewußten und entſchiedenen Gegenſatz gegen die Vorzeit verdankt, wie 100 Jahre vorher die Neuerungen Giotto's gegenüber den byzantiniſchen Ueberlieferungen. Und dieſe neue Kunſtweiſe tritt auf mit einem männlichen Ernſt, einer ſchneidigen Kraft und Großartigkeit, vor der ſelbſt der Sinn für Schönheit an Werth verliert, und für welche Vaſari keinen bezeichnenderen Ausdruck hat, als die Furchtbarkeit (terribilità), ſo daß den Geſtalten zu voller Wahrheit nichts fehle, als die Sprache. Erhöht aber wird der Ernſt noch dadurch, daß Maſaccio, die ſanfte Modellierung mit farbigen Schatten verlaſſend,

Licht und Schatten grell neben einander ſtellt, unbekümmert darum, daß die Lichter faſt farblos hell den faſt ſchwarzen Schatten gegenüber, und zwar an dem entgegengeſetzten Rande ſtehen. Das Eindringen von der allgemeinen, oberflächlichen Erſcheinung der Formen in ihr inneres Gefüge; die ebenſo einfach großartige, als ſprechend wahre, geiſt- und ausdruckvolle Zeichnung der Charaktere; die naturgemäße und doch wohlberechnete und mannichfache Anordnung der Gewänder, ihre breiten Maſſen, ihr von allen Härten und Schärfen befreiter und doch in den Grenzen eines ſtrengen Styls ſich haltender Faltenwurf; der Hintergrund einer geradezu feierlichen Landſchaft, in welcher ſich Berge hinter Bergen in den bewölkten Himmel emporthürmen; aber vor allem der Eindruck, daß Menſchen von ganz ungewöhnlich hoher Bedeutung vor uns ſtehen, die aber nicht aus der Phantaſie geſchöpft, der bloßen Gedankenwelt, ſondern dem wirklichen Leben mit Fleiſch und Blut angehören: dieß Alles hat den Gemälden, deren Reihenfolge mit dieſem Bilde beginnt, den tiefeingreifenden, weithin wirkenden Einfluß gegeben. Wie durch einen Zauberſchlag waren die Augen aufgethan und man erkannte, wie ſchattenhaft Alles ſei, was man bis dahin für Abbild des Lebens gehalten, und wie oberflächlich man die Natur ſelbſt angeſehn hatte.

Die Charaktere betreffend, ſo iſt es ſehr wahrſcheinlich, daß Maſaccio nach reiflicher Ueberlegung die Rollen ausgetheilt hat; doch dürfte es ſchwer ſein, in ſeine Gedanken vollſtändig einzudringen. Nur bei Einigen beſteht kein Zweifel und wir begegnen auch hier der Grundanſchauung von Maſaccio's Kunſt und deren Uebereinſtimmung mit dem Geiſte der Renaiſſance, wie wir ihn auf andern Gebieten des geiſtigen Lebens wirkſam gefunden haben. Welch' eine würdevolle, imponierende Geſtalt iſt Chriſtus! Freilich unterſcheidet er ſich weder in der Tracht

noch in der äußern Erſcheinung überhaupt von ſeinen Jüngern, ſein mildes Menſchenangeſicht hat keinen Zug der alten ſupranaturaliſtiſchen Vergötterung; er iſt ganz Menſch, wie ein Jeder ſeiner Umgebung, der Meiſter zwiſchen den Jüngern, mit edlen, aber ſehr individuellen Formen, ſchwarzem, geſcheiteltem Haupthaar, und gleichem Lippen-, Backen- und getheiltem Kinnbart, ſeines Alters etwa 30 Jahre. Petrus, ungefähr doppelt ſo alt, mit weißem, vollem, etwas gekräuſeltem Haupthaar, vollem, weißem und breitem Bart, tiefliegenden, funkelnden Augen, und ſehr ſtrengen und feſten Zügen, die ſeine Felſennatur, durch die er vor ſeinen Genoſſen hervorragt, bezeichnen. Johannes, jugendlich, bartlos, mit reichem gelocktem Haupthaar, griechiſchem Profil und ſanftem, ſchwärmeriſchem Ausdruck in den feinen Zügen. Die übrigen Apoſtel, ebenſo nach Altersſtufen, Haar- und Barttracht verſchieden, ſind Alle von einem ernſten, Vertrauen einflößenden Ausſehn, bis auf den vorletzten zur Rechten, in deſſen dunkeln Blicken und verſchloſſenen Mienen ich den Judas zu erkennen glaube; während uns in dem letzten — nach Vaſari's Angabe — das Bildniß Maſaccio's erhalten iſt. Der Zöllner iſt ein junger Menſch von ordinärem Ausſehn, in einem kurzen Kittel und mit nackten Beinen. — Es darf nicht unbemerkt bleiben, daß auch in der Landſchaft Naturſtudien wahrzunehmen ſind, von denen die ältere Kunſt keine Vorſtellung hatte, und daß hier zum erſten Male Berge und Bäume der Wirklichkeit ähnlich dargeſtellt ſind.

An dieſes Bild ſchließt ſich, an der Altarwand oben links, die Predigt Petri an, ohne Zweifel jene Anrede an die Bevölkerung von Jeruſalem am Pfingſtfeſt, in welcher er Zeugniß von dem gekreuzigten Jeſus als dem Meſſias und Chriſt ablegt, und infolge deren ſich ſo Viele auf den Namen deſſelben taufen ließen, was den Inhalt des nächſtfolgenden Bildes aus-

macht.*) Welch' ein auffallender Unterſchied der Gefühlsweiſe zwiſchen dieſem und dem vorhergehenden Gemälde!**) Haben wir in letztrem eine außerordentliche Strenge in der Form, in der Modellierung und im Ausdruck als Grundton, Kraft und Großartigkeit als die Seele des Künſtlers erkannt, ſo tritt uns im Bilde der Predigt eine auffallende Milde und Weichheit und ein klar ausgeſprochener Schönheitſinn entgegen, ſowie (mit Ausnahme des erſten Kopfes links) eine durchaus andere Modellierung mit ſanften Uebergängen vom Licht zum Schatten und ein Verſuch der Gruppierung. Wohl trägt Petrus ſeine Lehre von der Gottesſohnſchaft Jeſu mit der Wärme der Ueberzeugung vor; aber der Petrus des vorhergehenden Bildes würde im Feuer der Inſpiration zu dem Volke reden! Die Zuhörerſchaft, Frauen voran, Greiſe, Männer, zeigen eine große Aufmerkſamkeit und innere Bewegung; es fehlt auch nicht an einem Gleichgültigen in der Mönchskutte und an einem Feindſeligen von phariſäiſchem Ausſehn. Die wirkſame Nebeneinanderſtellung von Köpfen findet ſich auch hier, und nimmt ſich ganz beſonders gut aus, wo ein andächtig aufſchauender, ſehr ſchöner Frauenkopf zwiſchen einem gleichfalls ſchönen in Nachdenken verſunkenen Mädchenantlitz und einem vielleicht von Schuldbewußtſein niedergedrückten Greis uns entgegen leuchtet. Nur in Einem, aller weichen und frommen Stimmung ungeachtet, ſtimmen beide Gemälde (vom Zinsgroſchen und von der Predigt) überein: der ältere Kunſtſtyl iſt verlaſſen, die Sprache gehört einer neuen Zeit an!

Vaſari nennt uns Maſolino als den Meiſter des zweitgenannten Bildes, und charakteriſiert ihn, deſſen Werke er

*) Es iſt leider in ſpätern Zeiten hier ein hohes Altarwerk aufgeführt worden, das die Bilder dieſer Wand theilweis verdeckt.

**) Abbildung in meinen „Denkmalen" ꝛc. Taf. 27.

mit beſondrer Aufmerkſamkeit betrachtet hat („molte volte considerato"), — wie mir ſcheint — mit richtigem Blick: „ſeine Weiſe iſt ſehr verſchieden von derjenigen der Meiſter vor ihm, indem er ſeinen Geſtalten Erhabenheit, den Gewändern Weichheit, den Falten Schönheit gab. Auch ſeine Köpfe ſind viel beſſer gezeichnet, namentlich die Augen; dann auch die Körpertheile; er verſtand ſich auf Abrundung durch Schatten und Licht und auf Verkürzungen; den Frauenköpfen gab er lieblichere Züge, den Jünglingen eine leichtere Bekleidung und kannte die Geſetze der Perſpective; vor allem aber war er Meiſter in der Frescomalerei, ſo daß ſeine Farbentöne trefflich verbunden ſind und die Carnation das mildeſte Sfumato hat."

Das nächſtfolgende Bild in gleicher Höhe an der rechten Seite zeigt uns die Wirkung der Predigt Petri auf die Zuhörer, von denen Viele ſich von ihm auf den Namen Chriſti taufen laſſen und damit die erſte Chriſtengemeinde bilden.

Dieß Gemälde hat außerordentlich gelitten; doch iſt am Ueberreſt deſſelben noch deutlich der große Unterſchied von dem Bilde der Predigt, ſowie die gleichgroße Uebereinſtimmung mit dem Bilde vom Zinsgroſchen und der Austreibung aus dem Paradieſe zu erkennen.

Links ſteht der Apoſtel, in Tunica und weiten Mantel gekleidet, und gießt mit der Rechten aus einer Muſchelſchaale Waſſer auf das Haupt eines ganz entkleideten, im fließenden Waſſer knieenden Jünglings, der demüthig, mit geſenktem Haupt und gefalteten Händen die myſteriöſe Handlung an ſich vollziehen läßt. Ein andrer, ebenfalls nackter Jüngling ſteht hinter ihm und deutet durch die über der Bruſt verſchränkten Arme, wie durch die halbeingeknickten Knie und die ganze Körperhaltung an, daß ihm die Temperatur der Luft ſehr ungemüthlich iſt; eine Darſtellung, die dem Künſtler mannichfaches

Lob eingetragen hat. Von den weiter zurückſtehenden, der Taufe gewärtigen Perſonen ſind nur Spuren der Köpfe zu erkennen, von den beiden ältern Männern mit Turbanen hinter dem Apoſtel kaum die Spuren der Köpfe. Leider iſt der Kopf des H. Petrus ganz unkenntlich, ſo daß ein Vergleich mit dem Petrus des Zinsgroſchens abgeſchnitten iſt. Dagegen weiſen die energiſche, aus gründlichen Naturſtudien und geſchärfterem Formenſinn gewonnene Zeichnung des Nackten und die durch faſt grelle Scheidung von Licht und Schatten bewirkte Modellierung, in Verbindung mit dem ernſten, hochgebirgigen Hintergrund mit Entſchiedenheit auf Maſaccio hin.*)

An dieſes Bild reiht ſich in der gleichen Höhe an der rechten Seite der Capelle die Heilung des Lahmen und die Erweckung der Tabitha (Apoſtelgeſch. C. 3 u. C. 9.).**) Den Schauplatz bildet das Innere einer Stadt, mit verſchiedenen, ſehr maſſiven Häuſern, links mit einer offenen Arcaden-Halle, rechts mit dem offenen Vorraum eines Hauſes. Auf einem Stein vor der offenen Arcaden-Halle, die den Eingang zum Tempel bildet, ſitzt ein Bettler, der Lahme der Apoſtelgeſchichte, obwohl durch nichts als ſolcher gekennzeichnet, und ſtreckt, eine Gabe heiſchend, die leere Hand gegen Petrus aus, der mit Johannes im Begriff iſt, in den Tempel zu gehen. Petrus gibt ihm halbgeneigt und ſeine leere Hand ihm zeigend, die bekannte Antwort: „Silber und Gold habe ich nicht" u. ſ. w. und heißt ihn im Namen Chriſti aufſtehen und wandeln. Keine Bewegung aber des Apoſtels entſpricht ſeinem Machtwort; ebenſowenig, als ſein Lahmſein, iſt die Heilung des Lahmen ausgedrückt. Aber mildes Bedauern ſpricht aus dem Angeſicht des Petrus, ein Anflug von Verlegenheit aus dem des Johannes; von ſprechenderm

*) Eine, natürlich unvollkommene, Abbildung bei Crowe ꝛc. I. p. 534.
**) Abbildung in meinen „Denkmalen" ꝛc. Taf. 29.

Ausdruck ſind Mienen und Bewegung des Bettlers. — Auf dem Vorplatz des Hauſes zur Rechten ſteht ein Sarg, aus welchem eine bis auf das Antlitz ganz verhüllte Frau ſich aufrichtet, — es iſt Tabitha, — die mit über der Bruſt gekreuzten Armen zu den beiden herantretenden Apoſteln aufblickt, von denen Petrus ſegnend die Hand gegen ſie erhebt. Vor uns zur Linken der Erweckten knieen zwei Frauen, eine ältere und eine jüngere, jene mit dem Ausdruck des Staunens über das Wunder; dieſe, bei welcher der Schmerz um den Verluſt und die Dankbarkeit für die Rettung zugleich nach Worten ſuchen; an der andern Seite ſtehen 3 ältere Männer, in denen der Künſtler, wie es ſcheint, 3 raſch ſich folgende Momente hat darſtellen wollen, indem der erſte ſich mit einer Art Schauer von der vermeintlichen Todten abwendet; der zweite ihr als der Wiedererweckten zweifelnde Blicke zuwendet; der dritte von der Wundergewalt des Apoſtels über den Tod auf's tiefſte ergriffen iſt.

Zwiſchen den beiden Scenen vor dem Tempel und vor dem Haus, und ohne irgend welche Beziehung zu einer derſelben, gehen auf offener Straße zwei wohl- und modern-florentiniſch gekleidete junge Männer ihres Weges, im ruhigen Geſpräch mit einander.

In der Auffaſſung folgt der Meiſter dieſes Bildes dem Bilde vom Zinsgroſchen: das Nacheinander in der Zeit hindert ihn nicht am Nebeneinander im Raume; das Talent der Darſtellung iſt nur um Weniges mehr entwickelt, als beim „Sündenfall" und bei der „Predigt Petri"; die Heilung des Lahmen iſt nicht über den Moment der Almoſenbitte hinausgeführt, und bei der Todtenerweckung nimmt Petrus faſt keine andere, höchſtens eine noch ſchwächere Stellung ein, als bei der Predigt, obwohl er im Ganzen nur eine Wiederholung ſeiner ſelbſt iſt. Die Formengebung beruht auf fleißigen, wenn auch nicht ſehr ſtrengen Naturſtudien und iſt weſentlich durch einen Schönheitſinn modi-

ficiert, wie er am entſchiedenſten an den beiden Jünglingen in der Florentiner Tracht und in der jungen Frau am Sarge der Erweckten ſich kundgibt, in welcher letztern man die Eine del beiden Zuhörerinnen aus der „Predigt" wieder erkennen möchte. Gleicherweiſe hat der Faltenwurf mehr weiche und fließende, als ſtrenge und ſcharfe Formen, und in der Modellierung fehlen die reichen Mitteltöne nicht. An den Gebäuden tritt die fortſchreitende Kenntniß der Perſpective hervor, wie denn auch an dem Bettler der Künſtler ſich in der Zeichnung von Verkürzungen verſucht hat. Der Grundton der Färbung iſt licht, jedoch mit kräftigen Schatten. — Eine beſondere Neuerung muß man in der Einführung der beiden, ganz unbetheiligten jungen und ſchönen Florentiner erkennen, die im Styl an die Weiſe Peſello's erinnern und den Reigen beginnen, der die florentiniſche Gegenwart zu Zeugen längſt vergangener oder traditioneller Erlebniſſe macht.

Und ſo ſchließt ſich nach meiner Anſicht dieſes Bild — in klarem Gegenſatz gegen die „Vertreibung aus Eden," den „Zinsgroſchen" und die „Taufe" — an den „Sündenfall," und die „Predigt" an, als das Werk Maſolino's, ſo daß für die obere Abtheilung aller drei Wände Albertini's früher angeführter Ausſpruch, daß die Gemälde der Capelle zur Hälfte von Maſolino, zur Hälfte von Maſaccio ſeien, wörtlich zutreffen würde.

Weiter reicht Maſolino's Betheiligung an der Ausmalung der Capelle Brancacci nicht. Bevor wir deßhalb zu der untern Abtheilung der Capelle niederſteigen, dürfte es angemeſſen ſein, das Verhältniß der beiden Künſtler, von denen — nach Vaſari — der eine der Schüler des andern geweſen, näher in's Auge zu faſſen.

Was ihre Namen betrifft, ſo ſind beide nach italieniſchem Sprachgebrauch übliche Modificationen deſſelben Namens Tommaſo: Maſaccio, der häßliche, Maſolino, der hübſche Thomas.

Weder der eine Name, noch der andere ist bisher in florentinischen Urkunden gefunden worden.*) Masaccio, im Libro dell' Arte von 1427 eingetragen mit dem Namen Maso di Ser Giovanni da chastello Sangiovanni; nach seiner Denunzia (Gaye a. a. O. I, 115) vom J. 1427, in welcher er sein Alter als 25 Jahre angibt, 1402 geboren, ist 1429—30 gestorben, wie aus der gerichtlichen Erklärung eines Gläubigers, Niccolo di Ser Lapo, von 1430 hervorgeht, der auf einen Schuldrest Masaccio's von 60 Fl. Verzicht leistet, „weil Tommaso nach Rom gegangen und dort gestorben sei, sein Bruder Giovanni aber die Erbschaft nicht antreten wolle.**) Dieß wird es nicht unmöglich erscheinen lassen, daß er durch die Kirchweihe von S. Carmine 1422***) in den Arbeiten für die Capelle Brancacci unterbrochen worden, wie Vasari erzählt, und selbst die von demselben Autor ihm zugeschriebenen, jedenfalls frühern Fresken in der St. Katharinen-Capelle in S. Clemente zu Rom könnten wenigstens theilweis als ein Erstlingswerk von ihm herrühren.

In gleicher Weise ist, oder war die Persönlichkeit Masolino's nicht festgestellt. Wer von den gleichzeitigen Künstlern in Florenz mit Namen Maso, oder Tommaso der Masolino Albertini's†) sei, war urkundlich nicht ermittelt. Vorläufig hielt man sich an Vasari's Angabe, daß er 37 Jahre alt um's Jahr

*) Mit Ausnahme des Bildhauers und Erzgießers Maso di Bartolommeo, detto Masaccio. Archiv. dell' Op. d. Duomo di Firenze, Allogazioni anno 1445 f.; s. Rumohr a. a. O. II, 244 und in diesem meinem Buche S. 89.

**) Giorn. stor. d. Archiv. Tosc. 1860. III.

***) La chiesa del Carmine fu consecrata il 19 di Aprile del 1422 dal Arcivescovo Amerigo Corsini. — Vasari L. M. III. p. 159. not. 4. — Richa, Chiese Fior. X. p. 18.

†) Im o. g. Memoriale di molte statue et pitture sono nella inclyta ciptà di Florentia, 1510.

1440 geſtorben, mithin um 1403 geboren ſei, vollkommen ein Zeitgenoſſe, dann aber auch nicht der Meiſter Maſaccio's. Vergeblich hatte man nach beſtimmteren und beglaubigten Nachrichten über ihn geforſcht. Da verbreitete ſich in den 40ger Jahren plötzlich die Kunde, es ſeien in Caſtiglione di Olona in der Nähe von Mailand überweißte Fresken aufgedeckt worden, die urkundlich mit dem Namen Maſolino's bezeichnet ſeien. Die erſte Mittheilung darüber brachten die Herausgeber des Vaſari L. M. im Commentario zum Leben des Maſolino (III S. 138); aber nicht auf Grund eigenen Augenſcheins. Eine ſehr genaue, auf unmittelbaren Studien begründete, mit einer Abbildung begleitete Beſchreibung brachten ſodann Crowe und Cavalcaſelle im I. Band der History of painting in Italy p. 499 ff. Ihnen folgte A. v. Zahn in ſeinen Jahrbüchern für Kunſtwiſſenſchaft 1869. I. S. 155 mit einer ſehr gründlichen kritiſchen Abhandlung nebſt mehren ſkizzierten Abbildungen, die er an Ort und Stelle gemacht hatte. Ich ſelbſt war im April 1867 in Caſtiglione und meine Aufzeichnungen ſtimmen im Weſentlichen mit denen der vorgenannten Schriftſteller (und wo ſie ſich ſcheiden, mit denen von A. v. Zahn) überein. Die beglaubigende Unterſchrift halte ich für unangreifbar. Die Gemälde befinden ſich zum Theil in der Collegiatkirche von Caſtiglione, zum Theil im Baptiſterium. Stifter der Gebäude, wie der Malereien iſt der Cardinal Branda di Caſtiglione.

Die Collegiatkirche zu Caſtiglione di Olona iſt nach der Inſchrift eines Reliefs über ihrem Außenportal in italieniſch-gothiſchen Minuskeln im Jahre 1428 vollendet worden.*) Die

*) Nostri millenus quadrigentesimus atque vigeñ octavus dni devolvitur annus, dum gradibus summis pater in xp̄o reverendus ac dñs branda dominus de castiglieno † cardinea sede residet qui presbiter ipse perfecit ad laudes hoc templum virginis alme cum qua

Gemälde im Chor, im Verlauf des vorigen Jahrhunderts übertüncht, und im Jahre 1843 infolge der Bemühungen des Advocaten Carlo Longhi und des Abate Malvezzi von der Tünche befreit, ſind in hohem Grade beſchädigt; doch erkennt man noch deutlich einen großen Unterſchied zwiſchen den beſſern Fresken der Wölbung und den geringern der Seitenwände.

Die Decke iſt der H. Jungfrau gewidmet. Es folgen ſich: Vermählung, Verkündigung, Geburt Chriſti, Anbetung der Könige, Himmelfahrt und Krönung Mariä. Die Conception verräth künſtleriſchen Tact durch die Wahl und Zuſammenſtellung der Gegenſtände, die in der Verbindung von Himmelfahrt und Krönung gipfelt.

Nicht ohne Geſchick ſind in die ſehr ſpitzen dreieckigen Räume die Darſtellungen componiert und möglichſt in Maſſenwirkung gehalten.*) In der Zeichnung iſt jede Erinnerung an den Styl Giotto's verſchwunden, zugleich aber jede Annäherung an den Naturalismus fern gehalten. Ein idealer Formenſinn, der in den Motiven, in Phyſiognomien, ſelbſt in den Gewändern hin und wieder lebhaft an Fieſole mahnt, ſteigert ſich bei einzelnen Köpfen zu wirklicher Schönheit. Weder von Modellierung noch von Perſpective tritt ein klares Bewußtſein an den Tag Das Bildniß des Stifters, Cardinal Branda, den der Künſtler vor dem neugeborenen Heiland knieend dargeſtellt hat, geht — ſoweit der Zuſtand des Bildes ein Urtheil geſtattet — noch nicht auf feinere Phyſiognomien-Bezeichnung ein. Die Behandlung im Ganzen aber, Farbenauftrag und Ausführung weiſen auf eine nicht gewöhnliche künſtleriſche Begabung hin.

Dieß kann nun nicht mit gleichem Rechte von den Wandge-

---

primates laurentius et protomartir stat (ſoll heißen stef.) s^{i}. et dignam superi impetrare salutē. (A. v. Zahn a. a. O. I. S. 160.)

*) Die Eintheilung bei v. Zahn a. a. O.

mälden aus dem Leben der HH. Stephanus und Laurentius geſagt werden, und faſt ſcheint es, als habe Maſolino keinen Theil daran, da ſein Name oben unter dem Bilde von der Geburt Chriſti ſteht.*) Nicht allein, daß in Compoſition und Zeichnung auffallende Neuerungen zu bemerken ſind, ſo iſt auch die Ausführung ſichtbar flüchtig und ſelbſt roh. An der Wand zur Rechten ſind (oder waren) die Scenen aus dem Leben des Stephanus, in den Lunetten: ſeine Einweihung zum Diaconus und ſeine Predigt vor dem Volke; darunter ſeine Verantwortung vor dem Hohen-Rath, ſeine Steinigung und ſein Begräbniß.

Auf der entgegengeſetzten Seite folgen ſich in gleicher Anordnung die Scenen aus dem Leben des H. Laurentius: wie er Almoſen austheilt und vor den Imperator geführt wird; wie er einen Jüngling tauft und zwei Greiſe beſchenkt; darunter ſein Martyrium und ſein Begräbniß. — Obwohl der Zuſtand der Bilder ein ſicheres Urtheil nicht geſtattet, ſo iſt doch ſo viel zu erkennen, daß bei ihnen der Naturalismus ſeine Anſprüche, wenn auch noch mit Beſcheidenheit (oder mit Unvermögen) geltend zu machen beginnt.**) Der Maler ſucht auffallende Züge oder Erſcheinungen in der Wirklichkeit auf, ohne durch die Darſtellung ſelbſt dazu veranlaßt zu ſein; ein deutliches Merkmal naturaliſtiſcher Tendenzen, Nebenzwecke zur Hauptſache zu machen, die Kunſt in die Löſung formaler Aufgaben zu ſetzen.

Wer durch die von den Herausgebern des Vaſari L. M., von Cavalcaſelle und Crowe gegebenen Nachrichten von den Malereien in Caſtiglione angeregt mit großen Erwartungen die Reiſe gemacht und in der Collegiatkirche ſeine Betrachtungen angeſtellt

*) MASOLINVS DE FLORĒTIA PINSIT.

**) v. Zahn a. a. O. theilt einen Profilkopf und zwei ſtark verkürzte Köpfe aus der Steinigung und dem Begräbniß des Stephanus mit, welche die obige Bemerkung rechtfertigen.

hat, wird ſich ſicherlich enttäuſcht gefunden haben. Es wird ihm aber eine Entſchädigung geboten, ſobald er in's Baptiſterium tritt, deſſen Gemälde — obſchon weit entfernt von den Fresken in St. Carmine zu Florenz, doch — die Bilder der Collegiatkirche ein gut Theil hinter ſich laſſen. Der oblonge Raum mit einem Choranbau iſt mit Scenen aus dem Leben des Täufers Johannes ausgemalt. Zacharias im Tempel und (vielleicht, aber faſt ganz zerſtört) die Heimſuchung (beide an der Eingangswand); ſodann an der Wand links (ebenfalls nur zu errathen) die Geburt des Johannes, und Zacharias, der ſeinen Namen niederſchreiben will; im Chor die Predigt des Johannes (faſt verdorben), daneben ſeine Hinweiſung auf Chriſtus, und über dem Fenſter die Taufe Chriſti; an der Decke der ewige Vater von anbetenden Engeln umgeben. Danach folgt Johannes als Ankläger des Herodes und ſeine Gefangennehmung; ſeine Enthauptung; die letzte Wand (rechts vom Eingang) zeigt Herodes an einer (leeren) Tafel zwiſchen 3 ſeiner Räthe ſitzend, vor ihm, von drei Männern gefolgt, einen Diener zur Seite, die Tochter der Herodias, Bericht erſtattend vom Ende des Johannes, deſſen Kopf ſie — wie am Ende des Bildes zu ſehen — ihrer Mutter dargebracht und deſſen Begräbniß auf einem Hügel im Hintergrund zu ſehen iſt.*) An der Decke hat der Künſtler die 4 Evangeliſten, an dem Tribünenbogen der Chorniſche die 4 Kirchenväter abgebildet.**)

Obſchon auch vielfach beſchädigt geben doch dieſe Gemälde einen ziemlich genügenden Aufſchluß über die künſtleriſchen Eigenſchaften ihres Urhebers. Der erſte und bei eingehender Be-

*) Abbildung bei Crowe a. a. O. I. p. 504.

**) So habe ich's in meinen Reiſenotizen; v. Zahn ſagt ſtatt deſſen „an der Laibung der Chorniſche je 3 Kirchenväter und 3 Propheten.“ Hat er Recht, ſo hat jedenfalls der Künſtler Unrecht gegen die herkömmliche Zuſammenſtellung.

trachtung ſich immer ſteigernde Eindruck war die Erinnerung an die Neuerungen Peſello's und mehr noch an die Empfindungsweiſe des Fieſole, wie ſie ſchon — obſchon viel ſchwächer — durch die Deckenbilder der Collegiatkirche geweckt worden. Die Compoſitionen betreffend, ſo iſt die Anordnung faſt durchweg ſehr mangelhaft, ſelbſt ungeſchickt (z. B. wo Johannes auf Chriſtus hinweiſen ſoll, aber ſein Ziel gänzlich verfehlt, oder wo Herodes die Tochter anhört und beide von müßigen Perſonen umgeben ſind, und ein leerer Raum, durch eine lange Säulenhalle eingenommen, ſie ſcheidet von der Uebergabe des Johanneshauptes an die Herodias.) In den Motiven tritt — aber nicht durchgängig — eine überraſchende Wärme und Klarheit der Empfindung hervor, wie z. B. in der Geſtalt Chriſti bei ſeiner Taufe, die er mit rührender Beſcheidenheit als eine heilbringende Gnade mit geſenktem Kopf und halberhobenen Armen durch Johannes an ſich vollbringen läßt, der ſeinerſeits ergriffen von der Bedeutung des Moments in faſt ſtürmiſcher Bewegung aufs Knie geſunken die Schaale über dem Haupte Jeſu ausgießt. Bringt nun dabei der Künſtler noch nackte Figuren an, von denen die eine einen Strumpf aus-, die andere Hoſen an-, die dritte ſich das Hemd über den Kopf zieht, die vierte frierend in ein Gewand ſich hüllt, ſo haben wir Motive vor uns, die mit der Taufe Chriſti, überhaupt mit einer feierlichen, religiöſen Handlung nichts gemein haben, ſie zu einer gewöhnlichen Badeſcene machen, bei welcher es dem Künſtler darauf ankommt, ſeine Studien des menſchlichen Körpers und die Wirkung des kalten Waſſers auf denſelben an den Tag zu legen.*) Andere Motive

*) Eine leichte, aber gut aufgefaßte Skizze bei v. Zahn a. a. O., wo auch ſonſt noch einzelne Details aus dem Baptiſterium, wie aus der Collegiatkirche zu ſehen ſind. — Ich brauche kaum aufmerkſam zu machen, daß der Frierende an das gleiche Motiv Maſaccio's in S. Carmine erinnert.

machen einen faſt komiſchen Eindruck, z. B. wenn Herodes den ausgeſtreckten, die Beſchuldigung ausſprechenden Arm des Johannes mit derſelben Bewegung gegen dieſen beantwortet. Die völlige Gleichgültigkeit, womit Herodias die Schüſſel mit dem abgeſchlagenen Haupte des Täufers ſich auf den Schooß ſetzen läßt, wird nur von der Empfindungsloſigkeit der Tochter übertroffen, mit welcher dieſe es thut, ſo daß man nicht weiß, gilt das Entſetzen der beiden anweſenden Hofdamen dem abgeſchlagenen Haupt, oder der Seelenruhe der Gebieterinnen.*) — Die Zeichnung iſt nicht fehlerfrei, bezeugt aber ein ſehr fleißiges Studium der Natur und anderer Mittel, den Darſtellungen den Schein der Wirklichkeit zu geben. Und hiermit kommen wir an die ausgeſprochenſte Eigenthümlichkeit des Künſtlers: er iſt durch und durch Idealiſt in Form und Farbe, Gedanke und Anſchauungen, verfolgt aber mit gleichem Eifer die Erſcheinungen der äußern, wirklichen Welt. Eine feine, ideale Schönheit ſpricht aus den Köpfen, namentlich der Engel, erhöht durch ein ganz klares, goldtoniges Colorit und ſehr blondes, lockiges Haar; andere Köpfe ſind von breiten, charakteriſtiſchen Formen, wie der Täufer, oder Jeſus, bei denen man nicht an ein Modell denkt; daneben aber ſieht man den nackten Körpern eine ſo gewiſſenhafte Unterordnung unter die Natur an, wie die ältere Kunſt ſie noch nicht kannte. Dieſe ganz neue Freude einer augenſcheinlich treuen Nachahmung der Wirklichkeit in Form und Bewegung ließ den Künſtler auch den Verſuch perſpectiviſcher Aufzeichnung von Gebäuden, langen Säulenhallen und dergleichen machen und mit Glück ausführen, und mochte ihn auch beſtimmt haben, ſeine Geſtalten wenigſtens theilweis in die Tracht des 15. Jahrhunderts zu kleiden. Wo er aber freie Gewänder verwendet,

*) S. bei Crowe und Cavalcaſelle a. a. O.

hält er ſie im großen Styl, mit bezeichnenden Zügen, Brüchen und Flächen, wie bei den Evangeliſten und Kirchenvätern, die ſowohl in dieſer Beziehung wie in der Auffaſſung im Allgemeinen ſo lebhaft an Fieſole erinnern, daß ſie in irgend einer unmittelbaren Beziehung zu deſſen Werken ſtehen müſſen, denen ſie auch in dem bewundernswürdig feinen Farbenauftrag und der glatten vollendeten Ausführung ähnlich ſind. — Am Tribunenbogen lieſt man die Jahrzahl MCCCCXXXV und einige (unzuſammenhängende) Reſte der urſprünglichen Inſchrift.*)

Es ſteht nichts im Wege, dieſe Malereien als die — nur 7 Jahre ſpätere — Arbeit des Künſtlers zu betrachten, der die Deckenbilder der Collegiatkirche ausgeführt hat; es iſt derſelbe, nur theilweis von Neuerungen der Zeit berührte Geiſt!

Durch die Entdeckung der Malereien in Caſtiglione war der Name des Malers Maſolino aus Florenz urkundlich feſtgeſtellt und der Weg zu fernern biographiſchen Forſchungen aufgeſchloſſen. Unter den florentiniſchen Künſtlern der Zeit mit dem Namen Tommaſo fand ſich keiner, der zu den Verhältniſſen des Malers in Caſtiglione beſſer paßte, als Tommaſo, Sohn des Anſtreichers Criſtoforo Fini, geb. 1383 zu Panicale in S. Giovanni im obern Arnothale, dem Geburtsorte Maſaccio's, i. J. 1423 am 18. Januar als Tommasius Filius Cristofori Fini, pictor sancte Felicitatis de Florentia in die Genoſſenſchaft der Medici e Speziali aufgenommen. Er folgte nach dieſer Zeit einem Rufe des Filippo Scholari (gen. Pippo Spano), Obergeſpanns von Temeswar, eines geborenen Florentiners, nach Ungarn, wo er 1427 nach Filippo's Tode ſich noch aufgehalten, wie aus einer Erklärung ſeines Vaters hervorgeht,

*) v. Zahn a. a. O. gibt letztere und bemerkt von der Jahrzahl, welche Crowe und Cavalcaſelle anzweifeln, daß ſie neu über die alte gemalt, alſo richtig ſei. —

die auch zugleich sein Geburtsjahr feststellt.*) In Ungarn scheint Masolino mit dem Cardinal Branda di Castiglione bekannt worden zu sein, der im Jahre 1421 zur Beilegung der hussitischen Wirren eine Mission nach Temeswar erhalten hatte. Wenigstens war er zwischen 1428 und 1435, wie wir gesehen haben, im Auftrag des Cardinals in Castiglione beschäftigt. Ueber Masolino's Thätigkeit nach dieser Zeit und über seinen Tod sind wir ohne Nachricht, wenn wir nicht auf Vasari zurückkommen wollen, nach welchem er um 1440 gestorben sein würde.

Dagegen führt uns Vasari's Nachricht von einem Aufenthalte Masolino's in Rom zu einem Werke, das der Biograph zwar dem Masaccio zuschreibt, das indeß in der künstlerischen Empfindung den Fresken in Castiglione sehr nahe steht: zu den Wandgemälden der St. Katharinen-Capelle in S. Clemente, die denn auch neuerdings von Einigen dem Masolino zugeschrieben werden.**)

Ueber dem Eingang zur Capelle ist (oder war) die Verkündigung, im Bogen eine Folge von Brustbildern der Apostel gemalt; dem Eingang gegenüber, oberhalb des Altars die Kreuzigung; an der Wand rechts (wahrscheinlich) das Leben des H. Clemens, links die Legende der H. Katharina von Alexandrien.

*) Sowohl die Nachricht vom J. 1423, als diese von 1427 verdanken wir den Forschungen C. Milanesi's (veröffentlicht im Giornale storico etc. 1860). Die letztre lautet: „Postata al catasto, quartiere S. Croce, Gonfalone Bue, per Cristoforo di Fino 1427: „Tommaso mio figliuolo sta in Ungheria; dicesi di dovere avere certa quantità di danari dal erede di Messer Filippo Scholari. Non e chiarito il che, e però non vi si da. Sono fiorini 360 di moneta commune ch'erano iscritti in Simone Milanesi e Simone a Tommaso Corsi." Zugleich gibt der Vater an, daß sein Sohn Tommaso 43 Jahr alt sei; wonach derselbe zwischen 1383 und 1384 geboren worden.

**) Abbildung von Carlo Labruzzi, Le pitture di Masaccio esistenti in Roma nella Basilica di S. Clemente colle teste lucidate, pubbl. da Giov. dall' Armi. Roma 1809.

Die Mitte des Altarbildes nimmt Chriſtus am Kreuz ein zwiſchen den beiden Schächern, deren Seelen — nach überlieferter Darſtellweiſe aus der alten Schule — in Kindsgeſtalt je nach ihrer Würdigkeit von einem Engel, oder von einem Teufel in Empfang genommen werden. Magdalena umfaßt das Kreuz Chriſti am Fußende, Maria ſinkt bewußtlos in die Arme der Freundinnen, denen Johannes Beiſtand leiſtet; links ſtehen die Feinde Chriſti, ein langer Zug von Kriegsknechten durchſchneidet das Bild. — Bei der faſt gänzlichen Erneuerung deſſelben durch die Reſtauration läßt ſich davon nur ſagen, daß einzelne Gruppen gut geordnet ſind, während die Anordnung im Ganzen des Zuſammenhangs entbehrt; und daß man den nackten Körpern ein eifriges, wenn auch nicht genügendes, Naturſtudium anſieht, das an die Bilder des Baptiſteriums in Caſtiglione erinnert. — Die Bilder der Wand zur Rechten, angeblich die Geburt des H. Clemens und Scenen aus ſeinem Leben und ſein Tod, kommen wegen theilweiſer Zerſtörung und mehrfacher Uebermalung nicht in Betracht. Dagegen wird unſere Aufmerkſamkeit von den Bildern der gegenüberſtehenden Wand auf das lebhafteſte in Anſpruch genommen, wo wir in der obern Abtheilung dargeſtellt ſehen, wie Katharina, die jugendliche Königstochter von Alexandrien, ſich weigert, vor der Statue einer heidniſchen Gottheit Opfer darzubringen; wie ſie die Tochter des Kaiſers Maximinus im Gefängniß bekehrt und wie dieſe dann den Martyrertod ſtirbt, von einem Engel aber zum Himmel getragen wird. In der untern Abtheilung folgen ſich: die Disputation der Heiligen mit den alexandriniſchen Philoſophen, der vergebliche Verſuch, ſie zu rädern und endlich ihre Enthauptung, mit ihrem Begräbniß und ihrer Seele Aufnahme in den Himmel.

Zu den ſchönſten Stellen dieſes Bildercyclus gehört die Zuſammenkunft der Heiligen mit der gefangenen Königin, und mit

Recht ſagen Crowe und Cavalcaſelle davon, daß nichts anmuthiger, natürlicher und zarter gedacht werden kann, als die Königin, wie ſie am Fenſter des Gefängniſſes ſitzt, und als Katharina, wie ſie ſich auf daſſelbe ſtützt, und daß in Beider Mienen ein ſo heiliger Ernſt, eine ſolche Friſche und Schönheit liegt, die Alles übertreffen, was Maſolino in Caſtiglione gemalt hat. Dieß gilt nicht minder von der Disputation, die mit ihrer Einfachheit und Klarheit der Compoſition, der Wahrheit der Darſtellung, dem ſprechenden Ausdruck, dem reinen und faſt kindlich anſpruchloſen Styl und dem geiſtigen Hauch, der das Ganze durchdringt, die größte Verwandtſchaft mit der Auffaſſungsweiſe Fieſole's zeigt. Der Kaiſer, in der Mitte und Tiefe eines Zimmers auf erhöhtem Stuhle ſitzend, hat eine Anzahl Philoſophen, ältere Männer, würdigen Ausſehns, verſammelt, die vor ihm, je 4 auf einer Seite, Platz genommen. Die Heilige ſteht zwiſchen ihnen, ſo daß ſie der einen Seite den Rücken zukehrt, und macht ihnen ihre Schlußfolgerungen, denen dieſe mit Aufmerkſamkeit folgen, durch Herzählen an den Fingern deutlich. Ihr Sieg iſt vollſtändig: die Philoſophen geben ſich für überwunden; müſſen aber die Bekehrung im Feuertode büßen, bei welchem ſie von den Heiligen getröſtet werden; was in einem Bilde an der Wand angedeutet iſt. „In dieſem ſchönſten und am wenigſten verletzten Bilde offenbaren ſich, aber allerdings auf einer niedrigern Stufe künſtleriſcher Ausbildung, die Größe und Einfachheit, der Ernſt und Geiſt, wie ſie in der Brancacci-Capelle den Beſchauer feſſeln; Gleichgewicht aber und Harmonie in der Anordnung, die Verhältniſſe der Geſtalten unter ſich und zur architektoniſchen Umgebung ſind ein unverkennbarer Fortſchritt über Maſolino's Kunſt, wie ſie in Caſtiglione di Olona zu Tage tritt.“*)

*) Crowe ꝛc. I, 522, wo zugleich eine Abbildung der Compoſition zu ſehen iſt.

Die Vermuthung, daß dieſe Gemälde in S. Clemente nicht von Maſaccio, wie man — nach Vaſari — faſt allgemein angenommen, ſondern von Maſolino herrühren, hat einen Schein von Wahrſcheinlichkeit gewonnen durch die geſchichtlichen Nachweiſungen A. v Reumont's über den Cardinal Branda Caſtiglione in A. v. Zahn's Jahrbüchern der Kunſtwiſſenſchaft.*) Danach wurde „der edle Mailänder Branda Caſtiglione", der Gönner Maſolino's und Stifter von deſſen Fresken in Caſtiglione, vom Papſt Alexander XXIII im J. 1411 zum Cardinal von S. Clemente ernannt, welche Würde er um 1417 oder 1420 mit der erzbiſchöflichen von Porto vertauſchte. Um dieſe Zeit könnte Maſolino in Rom geweſen, und bereits dem Cardinal bekannt worden ſein, ſo daß dieſer ihm die Capelle übertragen hätte. Die Begegnung in Temeswar würde nur die frühere Bekanntſchaft erneuert und zu der Kunſtunternehmung in Caſtiglione geführt haben. Wie glatt und gefällig indeß dieſe Umſtände zu Gunſten Maſolino's in einander greifen: — an einer Stelle ſcheitert die darauf gebaute Vermuthung unrettbar: die Fresken in Caſtiglione von 1428 bis 1435 ſtehen, trotz einiger verwandter Züge, an wirklichem Kunſtwerth tief unter den Fresken der Katharinen-Capelle in S. Clemente, die, wenn ſie vom Cardinal Branda geſtiftet ſind, zwiſchen 1411 und 1417 oder 1420 gemalt ſein müßten. Ein derartiger Rückſchritt in der Kunſt iſt geradezu undenkbar! Aus dieſen Fresken ſpricht jedenfalls ein jugendlicher, aufſtrebender Geiſt, der noch nicht im Beſitz ausreichender künſtleriſcher Mittel, aber mit hohem Feingefühl für ſeelenvolle Darſtellung und ausdruckrichtige Charakteriſtik ausgerüſtet iſt und ſehr wohl der Schöpfer einer neuen Zeit, der Urheber eines neuen Aufſchwungs in der

*) 1870, I. p. 75. ff.

italieniſchen Malerei werden konnte. Nehmen wir ſie als das Erſtlingswerk eines reichbegabten Künſtlers, ſo könnte Vaſari's Angabe (nur mit veränderter Zeitbeſtimmung) zu Recht beſtehen und Maſaccio ſie bei ſeinem angeblichen Aufenthalt in Rom in ſeinem 17. oder 18. Jahre ausgeführt haben. Inzwiſchen würden uns noch immer die Belege fehlen, durch welche Mittelglieder der in der St. Katharinen-Capelle herrſchende Schönheitſinn und milde, ideale Fieſolaniſche Styl zu der ſtrengen, vom Beſtreben nach idealer Schönheit unberührten Zeichnung der Capelle Brancacci ſich entwickelt haben kann; zumal da uns Vaſari ein Mittelglied aufſtellt, das, offenbar ein Jugendwerk, mit keinem Zuge an die Katharinen-Capelle erinnert, wohl aber den großen Styl der Brancacci-Capelle im Entſtehen zeigt. Es iſt dieß eine ſpitzbogige Altartafel, mit Maria und dem nackten Kind auf ihrem Schooß, wie ſie zu Füßen der Mutter Anna und zwiſchen derſelben auf einer Stufe ihres Seſſels vor ihr ſitzt, an der Schulter berührt von der rechten Hand der Mutter, die ſegnend ihre Linke über den Kopf des Kindes ausbreitet, ſo daß die innige Verbindung von Großmutter, Mutter und Kind dargeſtellt iſt. Drei ſchwebende Engel halten einen Teppich hinter dem Seſſel, zwei andere knieen vorn neben demſelben. Ernſt in der Auffaſſung, groß und ſtreng im Styl, namentlich der Gewandmaſſen, dabei mit entſchiedener Betonung realiſtiſcher Formengebung. Der Seſſel der Anna ſteht auf einem in der Mitte vorn im Halbkreis ausgebogten Tritt, auf deſſen Vorderſeite in römiſchen Uncialen ſteht: Ave Maria Gratia plena Dominus tecum Benedicta tu. Urſprünglich in S. Ambrogio zu Florenz befindet es ſich jetzt in der Galerie der Akademie.*) Mancher Unvollkommenheiten in der Zeichnung, namentlich bei

*) Geſt. von Perfetti a. a. O.

den Engeln und im Colorit ungeachtet ſind doch hier bedeutendere Kräfte in Bewegung, als in der S. Katharinen-Capelle von S. Clemente.

Wie aber ſollen gar die hochvollendeten Fresken Maſolino's in der Capelle Brancacci, welche die Gemälde der St. Katharinen-Capelle viel weiter hinter ſich laſſen, als dieſe die Bilder in Caſtiglione, in eine perſönliche Beziehung zu den letzteren gebracht werden? Gegen alle nur möglichen Documente und ſonſtige Beglaubigungen antwortet die Kritik mit „Niemals!" Vergegenwärtigen wir uns nur einige vollkommen feſtgeſtellte chronologiſche Angaben! 1427 war Maſolino noch in Ungarn, wo er längere Zeit für den Obergeſpann Pippo Spano beſchäftigt geweſen, da er noch, nach ſeines Vaters gerichtlicher Erklärung, eine beträchtliche Geldforderung an die Verlaſſenſchaft deſſelben hatte. Aber um dieſelbe Zeit mußten die Arbeiten in der Brancacci-Capelle nahebei beendigt ſein, wie wir ſogleich ſehen werden. Die noch ſehr unvollkommenen Arbeiten Maſolino's in Caſtiglione ſind aus der Zeit von oder nach 1428; Maſaccio, der noch nach Maſolino in der Capelle Brancacci gemalt, iſt 1429 geſtorben; Maſolino und Maſaccio hatten bereits vor 1422, durch die Kirchweih in ihren Arbeiten unterbrochen, in der Capelle Brancacci Gemälde ausgeführt, die weder im Styl noch in der Ausführung die geringſte Verwandtſchaft zu den viel ſpätern Malereien, ſelbſt zu den beſſern von 1435 in Caſtiglione haben. Es iſt unmöglich, daß der Maler von Caſtiglione an den Fresken in der Capelle Brancacci ſich betheiligt haben könne!

Das hat denn auch Crowe und Cavalcaſelle beſtimmt, Maſolino's Theilnahme daran gänzlich in Abrede zu ſtellen, und die ganze Arbeit dem Maſaccio zuzuſchreiben. Dem indeß widerſpricht nicht nur die gewiß unanfechtbare Angabe Albertini's

von 1510, ſondern vornehmlich der Grundunterſchied zwiſchen den Gemälden Maſaccio's und denen, die (auch in meiner Darſtellung) dem Maſolino zugeſchrieben ſind.

Aus dieſen Widerſprüchen gibt es nur einen Ausweg: der Maſolino von Caſtiglione iſt ein anderer, als der Maſolino der Brancacci-Capelle! Jener, nach ſeines Vaters Angabe 1383 geboren, gehört noch der Uebergangszeit aus der ältern Schule an und iſt ein Künſtler von mittlern Gaben, der ſich mit der Zeit den Neuerungen anzuſchließen verſucht; der letztre iſt ein Genius hervorragenden Ranges, geboren 1403, zugleich mit ſeinem Altersgenoſſen Maſaccio der Begründer des neuen ſchönen und großen Styls in der Malerei!

Angelangt bei dieſer einzig möglichen Löſung der durch die Entdeckung in Caſtiglione hervorgerufenen Widerſprüche, kehren wir zur Capelle Brancacci zurück, in welcher der Maſolino von Caſtiglione kein Stein des Anſtoßes mehr ſein kann, aus welcher aber auch nun der Mitarbeiter Maſaccio's aus bis jetzt unbekannten Urſachen verſchwindet.

Nach Vollendung der obern Abtheilung der Gemälde in der Capelle Brancacci ging Maſaccio an deren Fortſetzung in der untern Abtheilung, zunächſt der Altarwand. Links ſtellte er (nach Apoſtelg. 5, 15) dar, wie Petrus, des Weges kommend, an einigen Kranken vorüber geht, die man vor's Haus gelegt hatte, damit ſein Schatten ſie berühre und ihnen Geneſung bringe. Der Apoſtel kommt mit dem zur Schau getragenen Bewußtſein der ihm innewohnenden Kraft, nicht rechts, nicht links ſehend, mit regungslos herabhängenden Händen, großentheils in einen weiten Mantel gehüllt, in feierlichem Ernſt durch eine enge Gaſſe daher, wo vor einem ziemlich armſeligen Hauſe zwei kranke und elende Menſchen, der eine knieend, der andere liegend oder kriechend und Hülfe flehend zu ihm aufſchauen, während ein

dritter ſtehend mit der gleichen Bitte an den Apoſtel ſich wendet, der indeſſen, ſcheinbar von ihrem Anliegen ungerührt, es ſeinem Schatten überläßt, die Hoffnungen der Kranken zu erfüllen. Ein jüngerer und ein ältrer Mann, die, wenn ſie wie Petrus den Heiligenſchein hätten, auch für Apoſtel gelten könnten, folgen dieſem; erwartungsvoll forſchend ſteht neben den Kranken ein unbetheiligter Zuſchauer, den Vaſari — ich weiß nicht mit welchem Rechte — ſeiner Biographie Maſolino's als deſſen Bildniß vorſetzt.*) Nicht in dramatiſcher Darſtellung liegt die Stärke dieſes Bildes, denn in keiner Weiſe iſt die wunderbare Heilung nur angedeutet; die Kranken ſind nicht einmal vom Schatten Petri getroffen; vielmehr ſcheint ihr Bitten und Hoffen ganz vergebens zu ſein. Dagegen iſt Maſaccio in die individuellen Züge der Charaktere noch tiefer, als bisher, eingedrungen, ſchärfer treten die Formen hervor, bei enger begrenztem Licht neben breiten, dunkeln Schattenmaſſen, ſtrenger iſt die Zeichnung in den Umriſſen, und auf allen Geſichtern und dem ganzen Bilde liegt ein Ernſt, vor deſſen Gewalt man erſchrecken könnte.

Dieſem Bilde folgt an der andern Seite des Altars die Almoſenaustheilung, bei welcher Petrus von Johannes begleitet iſt. Die Scene geht auf einem offenen Platze derſelben Stadt vor, von dem aus man in's Freie auf einen Hügel und auf hoch darüber hinausragende Berge ſieht.**) Es darf nicht unbemerkt bleiben, daß die Figuren bei Maſaccio, wie bei Maſolino, nur ungefähr die halbe Höhe des den Bildern angewieſenen Raumes einnehmen und durch dieß Auftreten in freierer Um-

*) Da das Bild ſpäteſtens 1427 oder 1428 gemalt iſt, zu welcher Zeit Maſolino 24 oder 25 Jahr alt war, paßt das Geſicht, das einem Mann von 36—40 Jahren angehört, nicht auf ihn.

**) Das Gemälde hat durch ungeſchickte Uebermalung einzelner Gewandtheile gelitten und — vielleicht durch Feuchtigkeit — eine ganze Gruppe links eingebüßt. Abbildung in meinen „Denkmalen" ꝛc. II. Taf. 30.

gebung an naturgemäßer Wirkung gewinnen. Eine junge Frau mit einem leicht bekleideten Knäbchen auf dem Arm, empfängt von Petrus, der inzwiſchen ſeine, dem Lahmen (im obern Bilde) gegebene Antwort vergeſſen hat, ein Geldſtück; er blickt dabei vor ſich hin auf den Boden und macht eher eine verdroſſene als eine wohlwollende Miene, weßhalb die junge Frau ihn nicht dankbar, ſondern verwundert anſieht. Auch Johannes, der zur Linken Petri geht, bringt es — wie lebenswahr ſeine Züge gezeichnet ſind, — zu keiner wärmern Empfindung, ſo daß wir, wenn wir nicht eine ganz beſondere Auffaſſung der Erzählung annehmen wollen, auch hier bei Maſaccio den eingetretenen Mangel einer dramatiſchen Darſtellweiſe nicht verkennen können, während die Formen bei allen ausgeführten Perſonen von bewundernswürdiger Naturwahrheit ſind. Hiebei iſt zu bemerken, daß die junge Frau, die nach orientaliſcher Weiſe ein Tuch um den Kopf gewunden, ſich ſowohl durch Feinheit der Züge, als durch ſanfte Modellierung derart von den andern Figuren unterſcheidet, daß ſie von einer andern Hand, vielleicht von der des Fra Filippo, gemalt ſein könnte. Was den Charakter des Petrus betrifft, ſo hat Maſaccio ihn feſtgehalten, wie er ihn beim „Zinsgroſchen" geſchildert, mit dem Ausdruck eines ſtrengen, faſt bittern Ernſtes. Aber in den Bildern der Altarwand hat er eine äußerliche Umwandlung erlitten, nehmlich in der Haartracht, für welche er die dreitheilige Tonſur angenommen, offenbar um den „Apoſtelfürſten" von dem „Jünger Jeſu" zu unterſcheiden.

Wir kommen nun zu dem letzten Gemälde der Capelle, an welchem Maſaccio gearbeitet hat, zu der Geſchichte von der Erweckung des Königsſohnes. Sie iſt, wie bereits erwähnt wurde, aus der „Goldnen Legende vom Stuhle Petri" genommen. Hier wird erzählt, daß Petrus, als er das Volk von Antiochien durch ſeine Predigt zum Chriſtenthum zu bekehren verſucht, vom

dortigen König Theophilus in's Gefängniß geworfen worden ſei. Benachrichtigt davon ſei Paulus nach Antiochien gekommen und habe dem König Vorſtellungen gemacht darüber, daß er einen Mann, der Wunder verrichten und ſogar Todte erwecken könne, in harter Gefangenſchaft halte; worauf der König ſich bereit erklärt habe, dem Petrus Leben und Freiheit zu geben, wenn er ihm ſeinen vor 14 Jahren geſtorbenen Sohn wieder lebendig machen könne; was denn Petrus glücklich zu Stande gebracht, worauf Theophilus und alles Volk von Antiochien ſich habe taufen laſſen. — In demſelben Buche (de Cathedra S. Petri) heißt es auch, daß Petrus als der König der Könige auf einem königlichen, als der oberſte Hirt des Klerus auf einem geiſtlichen Throne, als der Lehrer der Lehrer auf dem Throne der Macht und Weisheit ſitze. Und gewiſſermaßen zur Bezeichnung der Quelle, aus welcher die Geſchichte vom wiedererweckten Königsſohne geſchöpft iſt, hat Maſaccio an der rechten Seite des Bildes den h. Petrus auf dem Throne dargeſtellt.*) Mit gefalteten Händen betend richtet der Apoſtelfürſt die Blicke nach oben; vor ihm, an den Stufen des unter dem Vordach eines Hauſes errichteten Thrones knieen, zu ihm gewandt, 3 Geiſtliche, zu ſeiner Rechten ſtehen 2 Mönche und eine Gruppe von 6 Laien hat ſich an ſeiner linken Seite aufgeſtellt.

Soweit iſt die Hand Maſaccio's unverkennbar. Ein Ruf, oder eine freigewählte Reiſe nach Rom ließ ihn um's J. 1428—29 die Arbeit unterbrechen und ſein alsbald in Rom erfolgter Tod brachte ſie ganz in's Stocken, ſo daß ſie erſt über 50 Jahre ſpäter von Filippino Lippi wieder aufgenommen wurde, der, wie wir ſpäter ſehen werden, zunächſt an die Vollendung des letzten von Maſaccio angefangenen Frescogemäldes ging.**)

*) Abbildung von P. Laſinio.

**) Ob Maſaccio und was? an der Geſchichte der Erweckung des

Das Gemälde von der Einweihung der Kirche, das Maſaccio — nach Vaſari's Angabe*) — über dem Eingang zum Kloſtergang in grüner Erde gemalt, und in welchem er die Bildniſſe von Brunelleschi, Donatello, Maſolino, Antonio Brancacci (dem Stifter der Capelle) Niccolo de Uzzano, Giov. di Bicci de' Medici, Bart. Valori, Lorenzo Ridolfi u. a. dabei auch den Pförtner des Kloſters mit dem Schlüſſelbund in der Hand angebracht, iſt unter Kalktünche begraben. Dagegen iſt in demſelben Kloſtergang, an der nördlichen Wand das Fragment eines Frescobildes zu ſehen, das eine kirchliche Feierlichkeit vorgeſtellt haben kann. Einige Carmeliter knieen im Vorgrund, vielleicht vor dem Altar (der nicht mehr ſichtbar iſt); zwei Männer in bürgerlicher Tracht ſtehen neben ihnen, von denen der Eine im Begriff iſt fortzugehen, der andere — mit in die weiten Aermel geſteckten Händen — noch nach dem fraglichen Altar ſich zurückwendet. Den Hintergrund bildet eine gebirgige Landſchaft mit Mönchscellen und einigen Mönchen, von denen ein ſehr junger (Franciscaner?) vor einem ſehr dicken alten (Carmeliter) kniet, der beide Hände offen im Schooße ihm entgegen hält und freundlich, behaglich, lachend ſich umſieht. Der Zuſammenhang iſt ſo wenig zu erkennen, als die Bedeutung. Zeichnung und Modellierung erinnern an Maſaccio, nur daß die Schatten, die ſcharf dem Licht gegenüber ſtehen, ſehr hell und farbig, im gelben Gewand orangefarbig ſind. — Ein anderes Frescobild, das Maſaccio in Maria novella gemalt, iſt von ſeiner urſprünglichen Stelle, wo es von einem Oelgemälde Vaſari's verdeckt wurde, abgenommen und in die Eingangswand der Kirche eingelaſſen worden. Trotz ſeines gegenwärtigen, beklagenswerthen Zuſtandes

---

Königsſohnes gemalt habe, iſt mit Beſtimmtheit noch nicht ermittelt. Schwerlich hat er die hier bezeichnete Grenze überſchritten.

*) Vaſari, L. M. III, 159.

zeigt es noch immer die Spuren ſeiner edeln Herkunft. Es ſtellt die Dreieinigkeit vor, und zwar in der Weiſe, daß Gott Vater den gekreuzigten Sohn, über welchem die Taube ſchwebt, mit beiden Händen hält; zu beiden Seiten des Gekreuzigten ſtehen Maria und Johannes der Evangeliſt; vor denen ein Ehepaar, von welchem das Werk geſtiftet worden, im Gebete kniet.*)

Giovanni Angelico da Fieſole.

Es iſt der Beachtung werth, daß zu derſelben Zeit, als in Italien durch Maſaccio ein tieferes Eindringen in die Kenntniß der Körperwelt, ihrer Formen und ihrer Erſcheinung auf dem Felde der Malerei angeſtrebt und erreicht wurde, die deutſche Kunſt durch die Brüder Van Eyk mit gleichem, wo nicht mit größerm Erfolg denſelben Zielen zugeführt wurde. Und wie dort gegenüber dem bis auf die Spitze getriebenen Eifer für Naturwahrheit durch den Meiſter Stephan von Cöln das Recht der innern Welt der Phantaſie, unbekümmert um deren förmliche Uebereinſtimmung mit der materiellen Wirklichkeit, gewahrt wurde: ſo war auch der italieniſchen Kunſt ein Genius beſchieden, der ohne nach den Anforderungen der Perſpective und Anatomie zu fragen, völlig gleichgültig gegen die eigentliche Sinnenwelt, dieſe nur ſoweit beachtete, als ſie ihm für die Anſchauungen ſeiner Seele die entſprechenden Formen bot, dafür aber mit ſeiner ganzen künſtleriſchen Kraft in dieſe Anſchauungen ſich verſenkte und damit ſich und die Kunſt ſelbſt vor der einſeitigen Hingebung an die Natur und deren bloße Nachahmung bewahrte: es iſt dieß der Dominicaner Fra Giovanni Angelico da Fieſole, gewöhnlich kurzweg Fieſole genannt.**)

*) Die Urheberſchaft des Bildes durch Maſaccio iſt von Albertini a. a. O. beglaubigt.

**) Ich habe das Leben und die Werke des Fra Giovan Angelico mit

Er war der Sohn eines Landmannes, Namens Pietro, geboren 1387 bei dem Caſtel Vicchio in der florentiniſchen Landſchaft Mugello; getauft auf den Namen Guido. Er trat zugleich mit ſeinem Bruder i. J. 1407 zu Fieſole in den Orden der Dominicaner, wo er den Namen Giovanni, wie ſein Bruder den Namen Benedetto annahm.*) Das Jahr ihres Noviziats verlebten Beide im Convent zu Cortona unter der Anweiſung des trefflichen Pater Lorenzo di Ripafratta, dem Lehrer des nachmals heilig geſprochenen Biſchofs Antonino von Florenz. Nachdem ſie 1408 ihr Gelübde abgelegt, kehrten ſie in ihr Kloſter von Fieſole zurück, fanden aber daſelbſt nur für kurze Zeit einen friedlichen Aufenthalt. Die Zerwürfniſſe in der Kirche äußerten ihre Wirkung bis in die ſtille Kloſtercelle. Zwei Päpſte, Gregor XII. und Benedict XIII., ſtritten um die Würde des Stellvertreters Gottes auf Erden und als, den Streit zu ſchlichten, das Concilium zu Piſa am 25. Jan. 1409 Beide ab- und den Minoriten-Bruder Pietro Filargo, mit dem Namen Alexander V. an ihre Stelle ſetzte, hatte die abendländiſche Kirche 3 Päpſte auf einmal, von denen ein Jeder die Alleinherrſchaft in Anſpruch nahm, und den Andern im Namen der heiligen Dreifaltigkeit verfluchte. Die nothwendige Folge war die Spaltung in den Gemeinden. Während demnach die Republik Florenz und der Ordensgeneral der Dominicaner daſelbſt, Tommaſo di Fermo, die Wahl Alexanders für gültig anerkannten, hielten die Ordens-

Beigabe vieler Abbildungen (Royal Folio) in einer Monographie — Regensburg bei Manz 1859 — geſchildert, welche auch für den hier folgenden Abſchnitt die Grundlage bildet.

*) Dieſer hat ſich nicht, wie Vaſari fälſchlich berichtet, auch der Kunſt gewidmet, ſondern ſich auf's Schreiben beſchränkt. Viele der Miniaturen in den Chorbüchern von S. Marco in Florenz (jetzt in der Bibliothek des Muſeums von S. Marco), die man auch häufig ſeinem Bruder Giovanni zugeſchrieben, ſind von Zanobi Strozzi, von 1447 bis 50 gemalt. (S. die Original-Chronik des Convents „Ricordi del Convento."

brüder von Fieſole feſt an den Gregor XII. geſchworenen Eiden, und verließen, um nicht zum Treubruch gezwungen zu werden, heimlich ihr Kloſter, um nach dem gleichgeſinnten Convent in Foligno auszuwandern, wo ſie mit Freuden aufgenommen wurden. Nachdem inzwiſchen 1410 P. Alexander V., 1413 Tommaſo Fermo geſtorben, in Foligno die Peſt ausgebrochen, gedachten die Fieſolaner der möglichen Rückkehr in ihr geliebtes Kloſter, wandten ſich aber erſt nach Cortona, von wo ſie im J. 1418 wieder in Fieſole einzogen. Hier dürfen wir uns Fra Giovanni ſein Leben in Gebet und künſtleriſche Thätigkeit theilend denken, bis ihn i. J. 1436 Cosmus Medicis zur Ueberſiedelung in das von ihm neuerbaute Kloſter S. Marco in Florenz zu bewegen wußte. Von hier ging er auf den Ruf des Papſtes Eugen IV. um 1445 nach Rom, wo er — nach einem kurzen Zwiſchenaufenthalt von $3\frac{1}{2}$ Monaten i. J. 1447 in Orvieto — im Jahre 1455 ſtarb und in S. Maria ſopra Minerva begraben wurde.

Klar und mit großer Entſchiedenheit war der der Wirklichkeit zugewendete Geiſt der neuen Zeit in Maſolino und Maſaccio hervorgetreten. Neben ihnen waren die realiſtiſchen Beſtrebungen des 14. Jahrhunderts zu einem halben Idealismus verblaßt. Ja, als ſollte dieß auf das beſtimmteſte empfunden werden, war der italieniſchen Malerei des 15. Jahrhunderts in Fra Giovanni da Fieſole ein Genius gegeben, der was noch an jenem halben Idealismus der Wirklichkeit angehörte, gründlich beſeitigte und der mit ſeinen nur aus der Phantaſie und dem Gemüth geſchöpften Geſtalten, neben den vollen und ganzen Realismus ſeiner Zeitgenoſſen einen vollen und ganzen Idealismus ſtellte und damit erreichte, was das 14. Jahrhundert wohl erſtrebt, aber nicht gewonnen hatte, da es im Flug nach oben zugleich ſtets feſten Fuß auf der Erde behalten wollte.

Ob Fieſole einen Meiſter gehabt und welchen, ſagen uns keinerlei ältere Nachrichten; am wenigſten zutreffend iſt die Angabe Vaſari's,*) daß er ſeine Studien nach Maſaccio in der Capelle Brancacci gemacht, deſſen Richtung der ſeinigen diametral entgegen geſetzt war. Seine ganze Kunſtweiſe iſt von einer Eigenthümlichkeit, die von einer einzelnen andern nicht hergeleitet werden kann; ſie iſt, eins mit ſeinem Naturell, aus dieſem hervorgewachſen unter dem wohlthätigen Einfluß der ältern Kunſt im Allgemeinen, mit deren Schöpfungen das ganze Land, und vornehmlich Florenz auf's reichſte ausgeſtattet war. Sollte auf einen ältern Künſtler hingewieſen werden, deſſen Sinnesweiſe und Richtung ihn beſonders angezogen, ſo könnte es kaum ein andrer ſein, als der Camaldolenſer Mönch Lorenzo di Giovanni, ſei es, daß er nur Miniaturen von ihm geſehen, oder auch einige ſeiner bereits zu Anfang des Jahrhunderts für Kirchen in und bei Florenz ausgeführte Altarwerke. Gewiß iſt, daß beide Künſtler ſpäter in perſönlicher Beziehung zu einander geſtanden haben. Für die ihm eigenthümliche Kunſtweiſe läßt ſich auch nicht wohl ein Entwickelungsgang nachweiſen, ſo daß eine chronologiſche Aufzählung ſeiner Werke nach Anfang und Fortgang der Kunſtübung, nach Auffaſſung des Gegenſtandes, Styl der Zeichnung und Färbung ꝛc. auf große Schwierigkeiten ſtoßen würde. In allen dieſen und auch andern weniger weſentlichen Beziehungen ſtimmen die Arbeiten Fieſole's derart überein, daß ein Fortſchritt von der einen zur andern gar nicht oder kaum wahrzunehmen iſt. Er konnte nicht noch immer mehr lernen, weil er gleich in einer beſtimmten Weiſe des Könnens angefangen hatte; er konnte nicht wohl Unvollkommenheiten der Zeichnung ablegen, weil für ihn die Körperwelt nur bis zu

*) Vasari L. M. III. p. 162.

einem gewiſſen Grade Berechtigung hatte. Zur Erzählung Vaſari's, daß er nie an ſeine Arbeit gegangen, ohne vorher gebetet zu haben, kann man recht wohl hinzufügen, daß er arbeitend nur ſeine Andacht fortſetzte. Seine Gemälde ſind Gebete; aber im Beten — wenn es wirklich Beten iſt — kann man nicht eigentliche Fortſchritte machen. In ihnen liegt eine Kraft der Unmittelbarkeit, daß ſie nicht erſonnen und nach und nach ausgeführt, ſondern entſtanden zu ſein ſcheinen. Die heiligen Vorgänge, wie er ſie ſchildert, kommen uns wie Viſionen vor, die er gehabt, und wie aus einer andern, oder einer Traumwelt treten die Geſtalten unter ſeinen Händen auf die Wand oder auf die Tafel. Daher ſeine gewiſſermaßen paſſive Stellung ſeinen Kunſtſchöpfungen gegenüber, ſo daß er, wie Vaſari berichtet, an dem, was er gemalt, nie etwas geändert, oder gebeſſert, ſondern es gelaſſen, wie es von Anfang geworden, „weil Gott es ſo gewollt.“ Daher machen denn auch ſeine viſionären, vorzugweis dem Reiche der Seligen, wenigſtens der unſichtbaren Welt angehörenden Geſtalten keine Anſprüche auf eine täuſchende Uebereinſtimmung mit der Wirklichkeit; und damit war auch für ihn jedes eingehende Studium derſelben mit allen nach und nach dabei zu machenden Fortſchritten ausgeſchloſſen. Sein Colorit war ſehr licht, häufig roſig; er liebte Farben von leuchtender Kraft, ohne beſondere Abtonung, die Geſetze der Abrundung kannte er nur von weitem, am wenigſten hielt er ſich an die Einheit der Beleuchtung gebunden. Sein Farbenauftrag war flüſſig, die Ausführung meiſt ſehr ſorgfältig und zart.

Um nun doch ſeine Werke wenigſtens annähernd nach der Zeitfolge aufzuführen, bleibt uns — nebſt der Benutzung einiger wenigen urkundlichen Nachrichten — nichts übrig, als uns an die durch die verſchiedenen Aufenthaltsorte des Künſtlers bezeichneten Lebensabſchnitte zu halten.

Weder aus der Zeit des Noviziates, noch aus dem erſten Jahre im Dominicanerkloſter zu Fieſole 1409 dürften Arbeiten des frommen Mönchs auf uns gekommen ſein. Wahrſcheinlich beginnt ſeine künſtleriſche Thätigkeit in Foligno.

Ob und was Fieſole während ſeines Aufenthaltes daſelbſt gemalt hat, iſt durch nichts beglaubigt, am wenigſten durch eine Arbeit, die er dort zurückgelaſſen haben könnte. Dagegen iſt es nicht unwahrſcheinlich, daß er das Altarwerk für die Capelle S. Niccolo di Guidalotti in S. Domenico zu Perugia jener Zeit in Foligno ausgeführt hat. Es war in ſeinem urſprünglichen Zuſtand ein Triptychon mit 3 Giebeln und einer Predella mit einem figurenreichen Rahmen in italieniſcher Gothik. Im (4′ h. und 2½′ br. im Halbkreis geſchloſſenen) Mittelbild ſitzt Madonna mit dem unbekleideten Kinde auf dem Schooß, das ſich an ihren linken Arm lehnt und ernſt in die Welt ſchaut. Zwei Engel mit Blumenkörben ſtehen an jeder Seite, jeder vordere von ihnen reicht dem Chriſtkind, das ſchon eine Roſe hält, einen Kranz von weißen und rothen Roſen; weiße und rothe Roſen blühen auch in Gefäßen an den Stufen des Thrones. Auf den Seitenflügeln ſtehen Johannes B. mit feierlichem, gebräuntem Antlitz, das Kreuz in der Hand, Katharina, die freundlichen Blicke auf das Kind gerichtet, Dominicus und Nicolaus, das ſchöne, ernſte Angeſicht in ein Buch verſenkt. In den Giebelfeldern die Verkündigung, ein Bild von unbeſchreiblicher Lieblichkeit.*) Kleine Figuren von Heiligen ſind in den Rahmen gemalt. In der Predella iſt die Legende des H. Nicolaus behandelt: wie er unmittelbar nach ſeiner Geburt der Badefrau eine Predigt hält; wie er als Knabe andächtig einem Prediger in der Kirche zuhört; wie er ein Paar arme ſchlafende Mädchen

*) Geſtochen von Amsler.

heimlich beſchenkt; ſodann wie er als Biſchof das Getreide eines Schiffsherrn ſegnet; wie er unmittelbar vor ſeiner Hinrichtung noch andern Opfern Muth und Troſt einſpricht; wie ſein Leichnam beſtattet werden ſoll; endlich wie er vom Himmelreich aus einen Meeresſturm beſchwichtigt.*) —

Um 1414 war Fieſole der in Foligno ausgebrochenen Peſt aus dem Wege und nach Cortona gegangen, und hier ſind mehre Spuren ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit zurückgeblieben. In der Lunette über dem Eingang der Kirche S. Domenico hat er eine Madonna mit dem Kind zwiſchen den HH. Dominicus und Petrus dem Märtyrer a Fresco gemalt, und im einſchließenden Bogen die 4 Evangeliſten.**)

Für das Innere der Kirche fertigte er zwei große Tafeln, davon die erſte — urſprünglich am Hauptaltar — gegenwärtig in einer Seitencapelle aufgeſtellt iſt. Auf dieſem Bilde von entzückender Schönheit ſehen wir die jungfräuliche Mutter auf dem Throne, Kopf und Körper mit einem dunkelblauen Mantel über dem rothen Unterkleid bedeckt, auf ihrem Schooß das unbekleidete Kind, gleich dem Kind in Perugia mit einer dunkelrothen Roſe in der Hand. Auch die Engel fehlen nicht mit dunkeln und lichten Roſen im Korb, ingleichen die Roſenſtöcke am Fuße

*) Dieß Altarwerk iſt jetzt in der ſtädtiſchen Galerie in Perugia mit Ausnahme der Predellenbilder, die in die Sammlung des Vaticans gekommen ſind, unter denen aber die beiden auf ſeinen Tod und ſein Begräbniß bezüglichen nicht ſind, die man in Perugia behalten hat. Die Tafel, die Fieſole für den Hauptaltar gemalt, und die der Chroniſt des Convents, P. Timoteo Bittonio, 1570 als noch vorhanden angibt, iſt verſchwunden.

**) Letztere, an geſchützter Stelle, ſind wohlerhalten; das weniger geſchützte Lunettenbild iſt faſt ganz zerſtört. — Crowe und Cavalcaſelle I. p. 563 ſetzten dieß Frescobild in die Zeit nach 1438, weil „nach einer Bulle des P. Eugenius vom 13. Febr. d. J. dieſe Kirche in Bau begriffen geweſen. Die Stelle der Bulle iſt nicht mitgetheilt. Ich vermuthe ein Mißverſtändniß und bezweifle, daß Fieſole nm 1438 oder 39 nach Cortona gegangen ſein ſollte, um eine ſo wenig bedeutende Arbeit auszuführen.

des Thrones. Mit überirdiſcher, heiliger Empfindung ſieht das Kind zur Mutter auf, ſeine Augen glänzen, ſein Mund lächelt voll ſeliger Luſt; aber reinſte, rührendſte Beſcheidenheit ſpricht aus der Jungfrau. Ihr zur Rechten ſtehen der Täufer und Matthäus, zur Linken Magdalena und Johannes Ev. In dem mittelſten der 3 Giebelfelder iſt Chriſtus am Kreuz zwiſchen Maria und Johannes, in den beiden Nebengiebeln die Verkündigung abgebildet. Die Predella*) enthält in 7 Abtheilungen das Leben des H. Dominicus, eine jede durch eine Heiligengeſtalt von der andern geſchieden: die Geburt des Heiligen, den Traum des Papſtes Honorius III., in welchem ihm Dominicus erſcheint, wie er den wankenden Lateran im Umſtürzen aufhält; ſeine Begegnung mit dem H. Franz; die Beſtätigung ſeiner Regel durch die H. Jungfrau; den Beſuch von Paulus und Petrus bei ihm; ſeine Disputation mit den albigenſiſchen Ketzern; die Todtenerweckung des jungen Bonaparte; die Speiſung des Heiligen und ſeiner Brüder durch Engel; und endlich ſein Tod, ein Bild voll des Ausdrucks ſchmerzvoller Liebe und Verehrung von ſeinen Brüdern. — Iſt es, wie ich oben bemerkte, ſchwer, an den Werken Fieſole's ein Früher oder Später wahrzunehmen, ſo kann man doch bei dieſem Bilde ſammt der Predella den frühlingsfriſchen Eindruck nicht verkennen, ſo daß man die erſte Künſtlerfreude darin pulſieren, daß man ſich ſelbſt zu Entzückungen emporgehoben fühlt. Vor Allen iſt es das Chriſtuskind, das wie der Morgenſtern leuchtet, und das Engelpaar, von deſſen himmliſch ſüßem Lächeln das Auge ſich nicht trennen mag. Große Schönheit iſt über die mit bewundernswerthem Fleiße ausgeführte Predella ausgegoſſen; mit zartem Gefühl ſind die verſchiedenen Seelenzuſtände der dargeſtellten Perſonen ausgedrückt; aber wo er den Schmerz über den Hingang

*) Vom Altarbild getrennt und in der Capelle al Gesù neben dem Dom aufgeſtellt.

des Heiligen auszuſprechen hatte, da hat er ſein ganzes Herz und die ganze Fülle ſeines Mitgefühls ausgeſchüttet und offenbar in dem Bilde ſeinen eignen Schmerz ausgeweint. So treten uns in dieſer Jugendarbeit Fieſole's ſeine auszeichnendſten Gaben, die Schilderung himmliſcher Seelenreinheit und der Ausdruck inniger Wehmuth, völlig und glänzend vor Augen!

Die zweite für die Dominicaner zu Cortona gefertigte Tafel Fieſole's iſt eine „Verkündigung" in beinahe lebensgroßen Figuren. Maria ſitzt — einen Schleier über dem aufgeſteckten Haar, einen goldenen Teppich hinter ſich — in einer offenen Säulenhalle; von links iſt der Engel herangetreten und richtet in halber Kniebeugung ſeine Botſchaft aus, die ſie, die Hände über die Bruſt gekreuzt, mit demüthiger Kopfneigung anhört. Eigenthümlich iſt die Bewegung des Engels, der mit der Linken nach oben, mit der Rechten auf die Jungfrau deutet, um ſie als die von Gott Erkorene zu bezeichnen. Ueber dem Garten im Hintergrund ſieht man die Vertreibung der (ganz bekleideten) erſten Aeltern aus dem Paradieſe. — In der Predella hat Fieſole das Leben der H. Jungfrau in einer Folge von Bildern geſchildert, die zu den ſchönſten gezählt werden müſſen, die ſeine kunſtreiche Hand ausgeführt hat; ein Lob, was ſich auf das Bild der „Verkündigung" nicht ausdehnen läßt, das namentlich große Schwächen der Zeichnung und Färbung hat. Die Predellenbildchen beginnen mit der Vermählung Mariä, wobei vornehmlich die vergebliche Hoffnung der Mitbewerber heiter geſchildert iſt; es folgt die „Heimſuchung", ein Bild voll Lieblichkeit, Zartheit, Gemüth und Heiterkeit; danach die Anbetung der Könige, wobei Joſeph gegen den Aelteſten derſelben für die hohe Gnade ſich mit tiefer Devotion bedankt. Daran reiht ſich die Darſtellung im Tempel, und endlich das Begräbniß Mariä, bei welchem, nach alttraditioneller Darſtellung, Chriſtus gegenwärtig iſt und

die Seele der Mutter in Kindesgeſtalt in ſeine Arme genommen hat.*)

Im Jahre 1418 war Fra Angelico nach Fieſole zurückgekehrt. Was von vorhandenen Werken ſeiner Hand noch weiter in die Zeit vor ſeiner Rückkehr gehört, möchte ſchwer zu beſtimmen ſein. Dagegen dürfen wir annehmen, daß ſeine künſtleriſche Thätigkeit nun vor Allem ſeinem Kloſter St. Domenico bei Fieſole gewidmet war. Noch finden ſich daſelbſt im Capitelſaal eine Madonna in trono zwiſchen Dominicus und Thomas von Aquino, und im alten Refectorium Chriſtus am Kreuz zwiſchen Maria und Johannes, und Dominicus, der knieend das Fußende des Kreuzes umfaßt; beide Bilder a fresco ausgeführt, beide (vornehmlich das letzte) durch Uebermalung verdorben. — Für den Hauptaltar malte er eine Madonna auf dem Throne, mit dem Kinde auf dem Schooß, umgeben von einem Engelchor nebſt Petrus und Thomas von Aquino, Dominicus und Petrus Martyr; in den Rahmen kleine Heiligengeſtalten und in die Predella Chriſtus als König des Himmels. Hier ſchwebt er mit der Siegesfahne in der Hand durch den Himmelsraum, umgeben von jubelnden Engeln mit Muſikinſtrumenten, von Apoſteln, Biſchöfen, Kirchenvätern, Kirchenheiligen aller Arten und Orden, von Patriarchen und Propheten, heiligen Frauen und Jungfrauen — ein Himmel voll Heiligkeit, Lieblichkeit, Anmuth und Schönheit.**)

Eine zweite Altartafel, welche Fieſole für ſein Kloſter gemalt, enthielt die „Verkündigung." Der Convent hat ſie am 28. Febr. 1611 an Herzog Mario Farneſe für 1500 Ducaten

*) Dieß Gemälde nebſt der Predella iſt ebenfalls in der Kirche al Gesù aufgeſtellt.

**) Das Hauptbild hat Lorenzo Credi 1501 ſeiner Giebel beraubt und übermalt; die Predellenbilder hatte der Conſul Valentini in Rom zu er-

verkauft;*) ihr jetziger Aufenthalt iſt unbekannt. — Das dritte von ihm für dieſelbe Kirche gemalte Altarbild iſt jene „Krönung Mariä", in welcher, nach Vaſari's Ausſpruch, Fieſole ſich ſelbſt übertroffen hat, ein Bild, einſt von Napoleon I. als Siegesbeute nach Paris geführt, 1814 von den Italienern als „roba vecchia" geringſchätzig zurückgelaſſen, nun eine Hauptzierde des Louvre.**) Hoch oben in prachtvoll geſchmückter Thronniſche ſitzt Chriſtus im Feſtgewand und ſetzt der vor ihm knieenden gleichfalls feſtlich gekleideten H. Jungfrau die Krone auf. Den Thron umgibt eine Schaar muſicierender Engel von überirdiſcher Schönheit und Anmuth, an die ſich viele Heilige beiderlei Geſchlechts anſchließen, rechts und links und vorn an den Stufen, die zum Thron hinaufführen. In der Predella iſt das Leben des H. Dominicus geſchildert in derſelben Folge, wie auf der Altarſtaffel in Cortona.***)

werben gewußt, aus deſſen Händen ſie in die National-Galerie nach England gekommen ſind. Eine ſchlechte Copie an der urſprünglichen Stelle kann wenigſtens zeigen, was der Convent unverantwortlicher Weiſe verſchleudert hat.

*) S. das Document bei Marchese, Memorie dei più insigni pittori etc. I. p. 445.

**) Abbildung in meinen Denkmalen ital. Malerei II, 16. — Deßgleichen mit vielen Durchzeichnungen von Ternite, mit Text von A. W. Schlegel, Paris 1817 fol. Die Aeußerung der Italiener habe ich von meinem Bruder Friederich, der als Mitglied der preußiſchen Commiſſion für Rückforderung der geraubten literariſchen und Kunſt-Schätze, die italieniſche Commiſſion vergeblich auf den Werth der Tafel Fiſole's aufmerkſam gemacht hat.

***) Die Herausgeber des Vaſari L. M. IV, 31 führen ein Altargemälde in S. Girolamo bei Fieſole als ein Werk des Fra Giovan Angelico an, eine Madonna in trono mit der Lilie in der rechten Hand, 4 Engel hinter, Cosmas, Damianus, Hieronymus, Johannes B., Laurentius u. Franciscus neben dem Thron, im Vordergrund Blumen, im Hintergrund Cedern und Cypreſſen; in der Predella Scenen aus dem Leben der genannten Heiligen. Ich habe das Bild nicht geſehen. Crowe und Cavalcaſelle I, 584 Not. 4. ſprechen es dem Fieſole ab.

Eine „Verkündigung," mit dem Leben Mariä in der Predella, welche Fra Giovanni im Jahre 1432 für das Dominicaner-Kloſter in Brescia gemalt, iſt verſchwunden. Daſſelbe Schickſal hat die Madonna in trono mit dem heiligen Kinde auf dem Arme, lautenſpielende und lobſingende Engel zu ihren Füßen, die HH. Laurentius, Magdalena, Zenobius und Benedictus, in der Predella Scenen aus dem Leben dieſer Heiligen betroffen, ein Altarbild, für die Capella der Acciajuoli in der Certoſa von Florenz gemalt. Dagegen iſt das Tabernakel, das er im Jahre 1433 für die Zunft der Schreiner gemalt und das ſeit 1777 in dem erſten Corridor der Galerie der Uffizien ſteht, vollkommen gut erhalten.*) Es hat die Form eines halbkreisrund abgeſchloſſenen Altarſchreins, für welchen Lorenzo Ghiberti die Zeichnung geliefert. Iſt der Schrein geſchloſſen, ſo ſieht man die HH. Petrus und Marcus; iſt er geöffnet, auf der Innenſeite der Flügel den Täufer Johannes, und Marcus noch einmal, damit er, als Patron der Gilde, bei offenem wie bei geſchloſſenem Schrein immer ſichtbar ſei. Im Mittelbild ſitzt Maria auf dem Thron, über den ein faltenreicher goldner Vorhang ſich ausbreitet und hält auf ihrem Schooß das mit einem braunen Leibrock bekleidete Kind, das, in der Linken die Weltkugel, mit der Rechten, von der Mutter unterſtützt, den Segen ertheilt. In dem nach dem Bilde zu abgeſchrägten Rahmen ſind an jeder Seite 6 Engel, die oberſten beiden in anbetender Stellung, die andern mit Geige, Tamburin, Poſaune, Trommel, Becken ꝛc. muſicierend.**) In der Predella (die geſondert in den Uffizien aufge-

*) Das Document über die Beſchaffung dieſes Werkes hat zuerſt Baldinucci, Notizie dei professori del disegno etc. Dec. II. 1. sec. 4. bekannt gemacht. Man findet es auch in meinem „Fieſole" p. 22.

**) Es darf erwähnt werden, daß ſchon ſeit einer langen Reihe von Jahren dieſe Engel von Copiſten belagert und zu einem der geſuchteſten Kunſthandels-Artikel geworden ſind.

ſtellt iſt) ſind die Anbetung der Könige, die Predigt Petri und das Martyrium des Marcus abgebildet.

Zu den Lieblings-Gegenſtänden der Kunſt Fra Giovan Angelico's gehört die Krönung der h. Jungfrau. Dabei konnte er ſich recht ergehen in der Schilderung himmliſcher Seligkeit, kindlich reinen Jubels, frommer Verehrung. Hatte er ſich ſelbſt in dem Bilde der Krönung Mariä für ſein Kloſter S. Domenico übertroffen, ſo übertraf er jenes in der Bearbeitung deſſelben Gegenſtandes für S. Maria nuova, jetzt eine der Hauptzierden der Uffizien. Im roſenrothen Kleide und einem mit goldnen Sternen durchwirkten Mantel, die Hände ſanft über die Bruſt gekreuzt, das Antlitz in Demuth geſenkt, ſitzt Maria vor dem König des Himmels, der, gleich gekleidet wie ſie, einen Edelſtein in den Kranz zu ſetzen ſcheint, der ihr Haupt umgibt. Ein goldner Strahlenregen fällt aus der Höhe über Beide nieder und durchleuchtet den ganzen Himmel. Ein Engelreigen umgibt tanzend den Thron; ein zweiter, im weitern Kreiſe begleitet ihn mit dem Spiel mannichfaltiger Blas- und Saiteninſtrumente; wieder andere ſind in Anbetung niedergeſunken und preiſen lobſingend das himmliſche Paar. Aller Zauber der Unſchuld, Anmuth und Seelenſeligkeit iſt über dieſe Gruppen ausgegoſſen, zu denen aus einer etwas tiefern Himmelsregion eine Schaar männlicher und weiblicher Heiliger, als Zeugen der feierlichen Handlung, andachtvoll emporblicken. Die Predella zu dieſem durch beſonders ſorgfältige Ausführung ausgezeichneten Gemälde enthält die Vermählung der h. Jungfrau und ihren Tod; iſt aber in 2 Bildchen getrennt vom Hauptbild, aufgeſtellt. — In der Sammlung der Uffizien befindet ſich außerdem noch ein kleines reizendes Bild von Angelico's Hand, der Theil einer Predella, wie es ſcheint. Die Geburt des Johannes; wie das Kindlein in den Hofraum zu Zacharias gebracht wird und dieſer im

Begriff iſt, den verheißenen Namen niederzuſchreiben.*) — Im Palaſt Pitti iſt eine Madonna in trono zwiſchen Heiligen von Fieſole, ehedem in S. Felice in Piazza, ein Bild, das nicht ganz unberührt zu ſein ſcheint.

Aus der Zeit ſeines Aufenthalts im Dominicanerkloſter zu Fieſole ſcheint die „Klage um den todten Chriſtus", die er für die Kirche S. Croce del Tempio gemalt, und die nun nebſt der Predella in der Sammlung der Akademie ſich befindet. Namentlich iſt es die Predella mit Darſtellungen aus der Legende mehrer Martyrer, die ſich durch zarte, miniaturartige Ausführung auszeichnet. — Ebenfalls noch während ſeines Aufenthaltes in Fieſole ſcheint er im Auftrag von Cosmus Medicis die 35 Darſtellungen aus dem Leben Chriſti, mit dem Jüngſten Gericht als Schluß, für die Thüren der Silberſchränke in der Annunziata zu Florenz gemalt zu haben, die jetzt in der Sammlung der Akademie aufbewahrt werden.**)

Eine bedeutende Veränderung ging um 1436 im Leben Fra Angelico's vor. Das Kloſter S. Marco in Florenz, im Beſitz der Silveſtriner Mönche, war nach dem Wunſche von Cosmus Medicis und den Florentinern von Martin V. an die Dominicaner von Fieſole übergeben worden, die auch 1436 von P. Eugenius VI. in Perſon feierlich daſelbſt eingeführt wurden. Nun ließ Cosmus Medicis an der Stelle des alten, baufälligen Kloſters mit dem Aufwand großer Summen Goldes ein neues, großes Prachtgebäude durch Michelozzo Michelozzi aufführen,

---

*) Crowe ꝛc. halten es für einen Theil der Predella der Krönung, zu der es aber in keiner Gedankenverbindung ſteht.

**) 8 derſelben (Verkündigung, Anbetung der Könige, Flucht nach Aegypten, Erweckung des Lazarus, Gebet am Oelberg, Verrath des Judas, die Geißelung und die Grablegung Chriſti ſind in Perſetti's Galeriewerk geſtochen; die ganze Sammlung hat G. B. Rocchi herausgegeben.

auch die Kirche erweitern und verſchönern. 1437 war der Bau begonnen; 20 Cellen waren zur Aufnahme der neuen Bewohner bereit; 1442 wurde die erneute Kirche eingeweiht. Unter den nach S. Marco berufenen Dominicanern war auch Fra Angelico, und ihm verdanken wir es, daß dieß Kloſter ein unvergleichliches Denkmal der chriſtlichen Kunſt, ein Muſeum italieniſcher Malerei, wie kein zweites gefunden werden kann, geworden iſt.*) Hier begegnen wir ſeiner Kunſt in den Kreuzgängen und Corridoren, in den Cellen der Brüder wie in ihrem Verſammlungsſaal, und ſind auch die Gemälde nicht alle von gleichem Werth, es verleugnet doch keines jenen Geiſt reiner Frömmigkeit und unmittelbarer Eingebung, den wir als ſeiner Kunſt eigenthümlichſten Vorzug kennen gelernt; dazu kommt, daß er durch die a fresco ausgeführten Wandgemälde und deren größern Umfang einen größern Styl und eine freiere Zeichnung gewann, als er bei der Anfertigung von Altartafeln und Miniaturen ſich aneignen konnte.

In dem Kreuzgang des Kloſters, in den man vom Platz aus tritt, ſieht man über einer der Eingangspforten Chriſtus als Pilger, von 2 Dominicanern gaſtfreundlich bewillkommnet**); über einer andern Thüre erinnert Pietro Martyr mit dem Zeigefinger am Munde an den ſtummen Gehorſam der Ordensregel; mit dieſer in der Hand ſieht man den Ordensſtifter über einer dritten; über einer vierten den H. Thomas von Aquino, und wieder an einer gleichen Stelle den todten Heiland, auf dem Rande ſeines Sarkophags ſitzend, mit der Hand an ſeine Seitenwunde rührend. Der tiefinnerſte Schmerz ſpricht aus dem

*) Die königl. italieniſche Regierung hat nach Aufhebung der Klöſter den Convent von S. Marco mit den Fresken Fieſole's als Muſeum eingerichtet.

**) Abgebildet in „Leben und Werke Fieſole's" von mir Taf. I.

Bilde eines H. Dominicus, der knieend und vom Mitleid ganz durchdrungen, das thränenvolle Antlitz nach oben gewandt, das Kreuz umfaßt, an welchem Chriſtus mit mildem Blick zu ihm niederſehend verſcheidet.*)

In großartigſter Weiſe aber hat Fra Angelico dieſes Thema, „die Andacht zum Kreuz", im Capitelſaal ausgeführt.**) Es liegt in Fra Angelico's eigenthümlicher Auffaſſungsweiſe, Ereigniſſe der Vergangenheit — nach Art der Madonnenbilder mit Heiligen — in Verbindung zu bringen mit Späterlebenden, gleichſam als deren Viſionen, die erklärenden Urſachen ihrer Gedanken und Empfindungen. Die „Andacht zum Kreuz" im Capitelſaal von S. Marco, die die ganze große, halbkreisrund abgeſchloſſene Wand deſſelben gegenüber dem Eingang einnimmt, iſt die Vorſtellung von dem Leiden Chriſti in der Seele ſeiner treueſten Angehörigen. Die Mitte des Bildes nimmt Chriſtus am Kreuz ein. „Es iſt vollbracht!" Der Tod hat Augen und Lippen geſchloſſen. Er iſt zu den Miſſethätern gerechnet, die zu beiden Seiten neben ihm gekreuzigt ſind, von denen der Eine den Lohn ſeines Spottes, der Andere ſeines Glaubens Frucht in Hoffnung erntet. Unter dem Kreuze Chriſti ſind noch ſeine Nächſtangehörigen zurückgeblieben: machtlos iſt die Mutter Jeſu zuſammengeſunken, noch bewahrt vor dem Fall durch Johannes und Martha, während Maria Magdalena, neben dem Kreuze knieend, ihr zum Schutz die Arme entgegen ſtreckt. Ihnen ſchließen ſich noch zwei der älteſten Zeugen des Lebens und Leidens Chriſti an: Johannes der Täufer und Marcus der Evangeliſt mit dem Buche, in welchem er die Kunde vom Tode Jeſu niedergelegt hat; hier mit beſonderer Beziehung zu dem Kloſter,

*) Abbildung in „Leben und Werke" ꝛc. T. I.
**) Abbildung in „Leben und Werke" ꝛc. T. XII.

das nach ihm genannt iſt. Weiter nach links ſtehen Cosmas und Damianus nebſt Laurentius, die Patrone vom Hauſe Medicis, Damianus, die Augen bedeckend und ſich abwendend, als könne er den ſchmerzvollen Anblick nicht länger ertragen. An der andern Seite knieen und ſtehen Heilige, die als die ſtärkſten Säulen der alten Kirche geachtet ſind: voran S. Dominicus, ganz Hingebung, mit erhobenem Angeſicht und ausgebreiteten Armen*); S. Hieronymus im Einſiedlergewand, mit demüthig gebeugtem Oberkörper, bittend erhobenen Händen und andächtig aufblickendem Greiſenantlitz; S. Ambroſius im biſchöflichen Ornat die Wege zeigend zum Herrn; S. Auguſtinus, gleichfalls mit den Inſignien ſeines Amtes, die Schreibfeder in der Rechten, in ernſtes Sinnen verſunken; S. Franciscus mit dem Kreuz in der Hand, bei den eignen Wundmalen nur an die Schmerzen Chriſti denkend; S. Bernhard, das Evangelium feſt an ſein Herz drückend, als Betheuerung ſeiner feſten Glaubenstreue; S. Benedict mit der Geißel in der Hand, als Zeichen des Mitleids in freiwilligen Schmerzen; S. Romualdus der Einſiedler in ſtiller Betrachtung; Pietro Martyr, mit blutendem Haupt die Hand auf der Bruſt zur Betheuerung ſeines Glaubens, und endlich im Vorgrund ein namenloſer, namenlos betrübter Mönch, der weinend ſeine Augen bedeckt und ſich ſeitwärts wendet, welchem Fra Angelico ſeine eignen Empfindungen anvertraut zu haben ſcheint. — Im Rahmen, der das ganze große Gemälde umſchließt, ſind zwiſchen Blumenranken Halbfiguren von Propheten und Sibyllen, und als oberſtes Schlußbild der Pelican, der ſein Blut für ſeine Jungen verſpritzt, angebracht. — Die untere Abtheilung des Rahmens hat der fromme Kloſterbruder

*) Die Köpfe von Martha und von Dominicus in meinen „Denkmalen“ ꝛc. II. T. 13.

zur Verherrlichung ſeines Ordens benutzt, indem er hier wie an einem vom H. Dominicus ausgehenden Stammbaum die Bruſtbilder aller bis auf ſeine Zeit für heilig oder für ſelig geſprochenen Dominicaner (mit Ausnahme der im Hauptbild aufgeführten) an einander gereiht hat.

Im Styl weicht dieſes Gemälde einigermaßen von ſeinen andern Arbeiten ab. Sei es, daß die Größe der Geſtalten ihn nöthigte, in die Formen, wenn ſie nicht leer erſcheinen ſollten, mehr individuelle Züge zu legen, als er bei einem kleinern Maßſtab anzuwenden gewohnt war; ſei es, daß er, der herrſchenden Kunſtrichtung folgend, auch einmal die Natur feſter ins Auge faſſen und treu im Bilde wieder geben wollte. Gewiß iſt, daß die Köpfe der Heiligen in dieſem Gemälde (den bekehrten Schächer eingeſchloſſen) an Lebenswahrheit hinter keinem Kopf in einem Bilde von Maſaccio oder Fra Filippo zurückſtehen, wenn ſie auch weniger kräftig modelliert ſind.*)

Im obern Corridor des Kloſters, gerade gegenüber dem Aufgang, hat Fra Angelico eine Verkündigung (⅔ Lebensgröße) in Fresco gemalt, die zu den ſchönſten Löſungen der von ihm oft behandelten Aufgabe gehört**), und bei welcher der Kampf der Ehrerbietung von Seite des wunderſchönen Engels und der anſpruchloſeſten Demuth der h. Jungfrau in ſehr eigenthümlicher Weiſe ſich kund gibt, indem Maria wie in Verlegenheit die Bewegung des Engels mit dem Oberkörper und den über der Bruſt gekreuzten Armen nachmacht. — Von nicht geringerer

*) Ein ähnliches großes Frescobild hatte Fra Angelico auch im großen Refectorium des Kloſters gemalt; es hat i. J. 1534 dem neuen Geſchmack und der „wunderbaren Speiſung des H. Dominicus“ von Antonio Sogliani weichen müſſen.

**) Abbildung in meinen „Denkmalen“ ꝛc. II. T. 15. und in „Leben und Werke“ ꝛc. T. II.

Schönheit iſt ein zweites Frescobild im Corridor, Maria mit dem Kind auf dem Thron, von Heiligen umgeben.*)

Um den Corridor herum liegen die (ehemaligen) Wohnungen der Mönche, die Cellen, von denen eine jede mit einem Wandgemälde von Fra Angelico beſchenkt worden iſt. Am häufigſten kehrt Chriſtus am Kreuz zwiſchen einigen Heiligen wieder. Die übrigen Bilder ſind auch großentheils der Leidengeſchichte Jeſu entnommen; doch hat auch die Kindheitgeſchichte deſſelben zu einigen Darſtellungen den Stoff geliefert, und ſelbſt die Zeit des Lehramts iſt nicht ganz übergangen. Ein Charakterzug iſt dieſen Darſtellungen gemeinſam in Betreff der Auffaſſung, ein andrer in Betreff der Ausführung. In erſter Hinſicht bleibt Fra Angelico bei dem Syſtem, die Darſtellungen gleichſam als Viſionen, als Vorgänge vor dem innern Auge eines Dritten zu behandeln; hinſichtlich der Ausführung erſcheinen dieſe Cellenbilder faſt ohne Ausnahme wie leichte Improviſationen, ohne einzelne Studien und beſondere Vorbereitungen aus der Fülle des Herzens und der Phantaſie mit Pinſel und Farbe (und zwar al secco nicht al fresco!) an die Wand geſchrieben. Es ſind Liebesgaben ſeiner Kunſt an ſeine Cellengenoſſen, ein ſtetes frommes Memento zu ſtets ſich erneuernder Andacht; wobei er wahrſcheinlich die Beziehungen derſelben zu ihren beſondern Schutzpatronen im Sinne gehabt hat.

Zu den ſchönſten dieſer Cellenbilder gehören:**) *„die Verkündigung", die der H. Dominicus beim Eintritt in ſeine Celle vor Augen hat; das *„Noli me tangere!" vor dem Felſengrab im Garten des Joſeph von Arimathia;***) die „Transfiguration"

*) Abbildung in „Leben und Werke" ꝛc. T. III.

**) Alle mit einem * bezeichneten Cellenbilder ſind in „Leben und Werke" ꝛc. abgebildet.

***) Abbildung in meinen „Denkmalen" ꝛc. II. T. 18.

als Viſion des H. Dominicus;*) „die Taufe Chriſti“ im Beiſein der H. Thereſa und des H. Antonius; die *„Darſtellung im Tempel“ mit den HH. Katharina und Peter dem Martyrer als Zeugen; dieſelben Heiligen beten im Stall zu Bethlehem zum neugebornen, nackt am Boden liegenden Heiland der Welt; neben der heil. Jungfrau auf dem Thron mit dem Chriſtkind auf dem Schooß ſtehen die HH. Auguſtinus und Thomas von Aquino; die *„Kreuztragung“ begleitet S. Dominicus mit thränenden Augen und blutendem Herzen; ſehr merkwürdig iſt das *Abendmahl in der ſacramentalen Form der Hoſtienaustheilung durch Chriſtus, der um die Tafel gehend den Apoſteln in Gegenwart ſeiner im Vorgrund knieenden Mutter die bedeutungsvolle Spende reicht; ganz vorzüglich ſind *„das Gebet am Oelberg“ mit den daheim betenden Frauen, und *„die Grablegung“ mit dem H. Dominicus;**) die „Verſpottung Chriſti“, ausgedrückt durch bildliche Andeutung derſelben (Anſpucken, ins Geſicht ſchlagen u. ſ. w.) an der Wand hinter dem Heiland, der mit verbundenen Augen und als Zerrbild eines Königs auf einem Schemel ſitzt, ein Gegenſtand trauernder Betrachtung von den HH. Dominicus und Thomas von Aquino; die „Kreuzigung“, wobei Chriſtus dargeſtellt iſt, wie er auf einer Leiter aufgeſtiegen mit ausgebreiteten Armen ſich vor das Kreuz ſtellt, an welches die Henker im Begriff ſind ihn anzunageln; die „Auferſtehung“, im Beiſein der H. Clara; die *„Höllenfahrt“, eine der bewegteſten Darſtellungen; Chriſtus einſam im Gebet; die „Bergpredigt“ vor den Apoſteln; *die „Krönung der Maria“, im Beiſein von 6 Heiligen.

Ein größeres Zimmer, aller Wahrſcheinlichkeit nach für vor-

*) Abbildung in meinen „Denkmalen“ ꝛc. II. T. 17.

**) Beide Bilder in meinen „Denkmalen“ ꝛc. T. 12. u. 14.

nehme Gäſte beſtimmt, enthält ein beſonders figurenreiches Bild der Anbetung der Könige von Fra Angelico, ſo daß man damit faſt an ſpätere Meiſter erinnert wird, die durch ein glänzendes und zahlreiches Gefolge die Bedeutſamkeit der Könige mehr hervorheben und in ihm die Gelegenheit erkannten, ſeltſame und ſchöne Waffen und Trachten, Pferde, Kameele und Hunde, und allerhand Bildniſſe anzubringen.

In S. Maria novella waren ehedem 4 Reliquiarien und eine Oſterkerze mit miniaturartig ausgeführten Gemälden von Fra Angelico, von denen 3, vollkommen erhalten, jetzt in einer der Cellen von S. Marco aufgeſtellt ſind. Von ausnehmender Schönheit iſt das Reliquiarium mit der Krönung Mariä.*) Das Bild iſt mit einem Fleiß und einer Sorgfalt ausgeführt, wie kaum ein anderes des Meiſters, ſo daß die Farben wie ein Schmelzguß aufgetragen erſcheinen; dazu enthält es eine Anzahl Heiliger mit dem Ausdruck von Süßigkeit ohne Gleichen. Iſt ſchon Maria's Angeſicht voll Sanftmuth und Güte unwiderſtehlich, ſo umſtricken uns die holden Engelsangeſichter mit einem ſolchen Zauber der Lieblichkeit, daß wir wie gefangen an ihren Mienen haften und die Muſik zu vernehmen glauben, mit der ſie die heilige Ceremonie begleiten. Sind doch ſelbſt die Heiligen alle — mit Ausnahme des Petrus, der uns zur Mitfeier einzuladen ſcheint — dem Chor himmliſcher Schönheit zugewandt! — Das zweite dieſer Reliquiarien enthält in 2 Abtheilungen die Verkündigung und die Anbetung der Könige; das dritte eine Madonna mit dem Kind, auf Wolken ſtehend, von ſchwebenden Engeln umgeben. Jedes dieſer 3 Reliquiarien hat einen Sockel, welchen Fra Angelico gleichfalls mit Bildern (der

*) Abbildung in „Leben und Werke" ꝛc. T. XIII.

Anbetung des Kindes; einzelnen Heiligen) im kleinſten Maßſtab verziert hat.

Will man eine Steigerung des Werthes in den Werken Fieſole's gelten laſſen, ſo dürften wir ihn auf ſeinem Höhepunkt angelangt betrachten in jenem herrlichen Gemälde der Kreuzabnahme, ehedem in der Kirche S. Trinità zu Florenz, nun eine Hauptzierde der Sammlung der Akademie der ſchönen Künſte.*) In dieſem Bilde gelingt es dem Künſtler, aus der ihm vorherrſchend eigenen lyriſchen Stimmung in eine dramatiſche Weiſe der Darſtellung überzugehen. Er führt uns, ohne das Aufgebot körperlicher Kräfte betonen zu wollen, doch deutlich in den wirklichen Vorgang ein; aber indem er uns ein ſchwerſtes Herzeleid vor die Augen ſtellt, mäßigt er deſſen Ausdruck durch Schönheit, Hoheit und Heiligkeit derart, daß wir zu keiner peinlichen Empfindung kommen und in ſtiller Wehmuth das Gefühl der Verſöhnung haben. Den Hintergrund bildet eine Landſchaft mit Palmen und Cypreſſen, mit nahen und fernen Bergen und der Stadt Jeruſalem. Drei Spitzbogen ſchließen nach oben das Bild; in den beiden äußerſten derſelben ſchweben Engel herbei mit dem Ausdruck ſchmerzlicher Theilnahme an dem Ereigniß, das auf der Erde unter ihnen ſtattfindet. In den mittlern Spitzbogen ragt das Kreuz, von welchem der Leichnam Chriſti von ſeinen Freunden genommen worden, und den ſie ſich bemühen, ſicher und mit größter Schonung auf den Boden zu bringen. Und während ſie ganz dieſer Sorge hingegeben erſcheinen, ſieht man ihnen doch das vornehmlich ſie beherrſchende Bewußtſein an, daß es ein Heiligthum iſt, das ſie in Händen haben. Dazu kommt eine Sanftheit der Bewegungen ohne

*) Abgebildet in „Leben und Werke" ꝛc. Taf. XIV. und in meinen „Denkmalen" ꝛc. II. T. 25.

Schwäche, eine Innigkeit des Schmerzes ohne Erweichung, daß man um so ruhiger wird, je länger man es betrachtet, da seine Wirkung durch die Klarheit aller Motive, durch die Schönheit aller Linien und die Harmonie ihrer Gegensätze und Verbindungen wesentlich unterstützt wird. Während so die Freunde Christi handelnd dargestellt sind, ist der übrige Theil des Bildes dem Ausdruck über das trauervolle Ereigniß gewidmet. Da ist es an einer Seite die Klage der Frauen um den bittern Tod Jesu, den der Künstler schildert, aber nirgend in grellen Zügen, und nur der Anblick der im Jammer zusammengesunkenen Mutter preßt einer der heiligen Freundinnen einen Schrei des Mitleidens aus. In zartester Weise spricht die tiefe Seelenbetrübniß aus Maria Magdalena, die mit umschleierten Händen die Fußspitzen des geliebten Todten leise berührt und mit Küssen und Thränen bedeckt. Dadurch ist die Mittelgruppe mit der Gruppe der trauernden Frauen in unmittelbare Verbindung gebracht; mittelbar wenigstens sind es auf der andern Seite auch die befreundeten Männer, bewegt durch den Anblick von den Nägeln und der Dornenkrone in den Händen Eines von ihnen. Ihre Empfindung theilt auch ein Jüngling, der im Vorgrund kniet und in hingebender Andacht zum heiligen Leichnam emporblickt. Dieß Gemälde, das bis in die kleinsten Theile mit unbeschreiblicher Sorgfalt ausgeführt ist, und dessen wohlthuende Harmonie nur durch einige Gewänder von ungebrochenem Ultramarin, Zinnober und Rebenschwarz unterbrochen wird, ist von einem reichverzierten und vergoldeten Rahmen in italienischer Gothik eingefaßt, in welchen Gestalten und Brustbilder von 20 Heiligen eingefügt sind, sämmtlich Arbeiten von hinreißender Schönheit.*)

*) Die Bilder der Giebelfelder, die Auferstehung, die Marien am Grabe und das Noli me tangere sind die früher erwähnte Arbeit des

Fra Beato Angelico war vorzugweis der Maler der Heiligen und Seligen, die Heimath ſeiner Kunſt der Himmel. Der Seligkeit gegenüber ſteht die Verdammniß, und neben dem Himmel thut ſich die Hölle auf am Tage des Jüngſten Gerichts!

Fra Angelico iſt nicht dazu gekommen, den für den Dom von Orvieto übernommenen Auftrag, das Jüngſte Gericht in einem großen Frescogemälde darzuſtellen, auszuführen; wohl aber hat er mehrmals dieſen Gegenſtand in Tafelbildern behandelt. Eines derſelben malte er für die Kirche der Annunziata zu Florenz, ein anderes für die Camaldolenſer außerhalb der Stadt; beide ſind jetzt in der Sammlung der Akademie; ein drittes befindet ſich in der Galerie Corſini zu Rom; ein viertes iſt aus der Galerie Feſch an L. Buonaparte und von dieſem an den Lord Ward in London gekommen. Im Weſentlichen mit den andern übereinſtimmend iſt das letztgenannte das größte und ausführlichſte; weßhalb ich mich auf ſeine Beſchreibung beſchränke.*) Umgeben von einer doppelten Mandorla mit Cherubimköpfchen, auf Wolken ſitzend, aus denen Engelköpfchen vorſchauen, ſitzt Chriſtus, ſchmerzlich ergriffen, aber entſchieden mit beiden Händen das Verdammungsurtheil über die Abtrünnigen ausſprechend, die auf der Erde unterhalb zu ſeiner Linken den Gräbern entſtiegen ſind. Zu beiden Seiten Chriſti haben Heilige des Alten, wie des Neuen Bundes und der Kirche als Beiſitzer des Gerichts Platz genommen, ihm zunächſt Maria in fürbittender und der Täufer in ergebungvoller Haltung. Ueber den Heiligen ſchließt ein vierfacher Kranz von in goldenem Lichte ſtrahlenden Engeln das Bild ab, während zu Füßen der Heiligen

---

Don Lorenzo Camaldolenſe. 2 Apoſtel ſind abgebildet in „Leben und Werke" ꝛc. Taf. XV.

*) Geſt. in meinem Werk „Leben und Werke ꝛc. Taf. XVI—XXII., deßgleichen im kleineren Maßſtab in meinen „Denkmalen" ꝛc. II., T. 21—24.

ein zweiter Engelchor, Geſtalten von zarteſter Anmuth und Sanftheit, aufgeſtellt iſt, in deſſen Mitte das Kreuz aufrecht gehalten wird. — Senkrecht unter dieſer himmliſchen Verſammlung iſt die Auferſtehung vom Tode geſchildert, und zwar bereits geſchieden durch eine Reihe offener Gräber nach der Berufung zur Seligkeit, nach der Verdammniß zur Hölle. Vermochte Fra Beato den Heiland am Kreuz nicht ohne Thränen zu malen, ſo hat er die der Verdammniß überwieſenen Uebelthäter ſicher nicht ohne Widerwillen abgebildet, der ſich ſchon bei ihrer Auferſtehung und noch vielmehr bei der Schilderun der Hölle kundgibt, die mit ihren Inwohnern ſeiner Phantaſie am fernſten lag. Unter den Laſtern, die dem frommen Mönch am häufigſten und am ſtrafbarſten erſchienen ſein mögen, ſteht der Geiz oben an; und auffallender Weiſe ſind es vornehmlich Kloſterbrüder, die am Geldſack in die Tiefe gezogen werden; es ſind aber keine Dominicaner unter ihnen, die Fra Angelico ſich für den Himmel aufgeſpart. Wie ein jeder Verdammter die Beute eines Teufels iſt, ſo wird ein jeder Begnadigte bei der Auferſtehung von ſeinem Schutzengel begrüßt und zum Paradies emporgeführt, wobei es der Künſtler an rührenden Scenen nicht hat fehlen laſſen, als z. B. des Wiederſehens eines durch den Tod geſchiedenen Brautpaars, von welchem nach dem Verluſt der Braut der Bräutigam Mönch geworden, und nun nicht ganz ſicher iſt, ob das Kloſtergelübde ihn auch noch im Himmel bindet; oder wo ein armer Bauer ganz verwundert iſt, daß ein ſo ſchlichter Mann wie er in die Geſellſchaft der Seligen eintreten dürfe u. ſ. w. Den größten Zauber der Anmuth aber goß er über eine Gruppe Seliger aus, die mit ihren Schutzengeln zum Reigentanz verbunden zum Himmel emporſchweben, wohin ihnen ein Zug frommer Dominicaner und zwei hohe Würdenträger der Kirche, ein Papſt und ein Cardinal, voraus-

gegangen; Kirchenhäupter, für welche er vorkommenden Falls auch eine Stelle unter den Verdammten bereit hatte.

Die letzten Lebensjahre brachte Fra Angelico — den kurzen Aufenthalt in Orvieto abgerechnet, — in Rom zu, wohin ihn (wahrſcheinlich) P. Eugen IV. berufen hatte,*) um für ihn eine Capelle im Vatican auszumalen. Nach der Beſchreibung des Vaſari waren die Bilder aus dem Leben Jeſu genommen und enthielten auch Bildniſſe berühmter Zeitgenoſſen des Papſtes; ſie gingen ſämmtlich zu Grunde, als Papſt Paul III. um 1540 an der Stelle der Capelle für ſeine Bequemlichkeit eine Treppe anlegen ließ. Dagegen iſt die Capelle im Vatican, welche P. Nicolaus V. von Fra Angelico hat ausmalen laſſen, obwohl ſie ſchon 1577 einer Reſtauration unterworfen worden, nach welcher Zeit ſie glücklicher Weiſe in Vergeſſenheit gerieth und damit vor einer vernichtenden Reſtauration bewahrt blieb, bis auf die Spuren von 1577 wohl erhalten. An den Kreuzgewölbfenſtern der Decke ſieht man die 4 Evangeliſten.**) Die Gemälde darunter ſind dem Leben der beiden Heiligen Stephanus und Laurentius entnommen und bedecken die Seitenwände der Capelle in 2 Reihen über einander. Die Reihenfolge beginnt in der obern Reihe mit der Weihe des h. Stephanus, der von Petrus die Communion empfängt; ihr folgt eine Almoſenvertheilung

*) Vaſari ſagt freilich, P. Nicolaus V. habe es gethan; aber bedenkt man, daß dieſer im März 1447 ſich auf den Stuhl Petri geſetzt, und daß, wie aus den Büchern der Domverwaltung von Orvieto hervorgeht, Fra Angelico bereits Anfang Mai 1447 in Rom war, ſo muß man zweierlei für unwahrſcheinlich halten: 1) daß die Berufung des Künſtlers eine der erſten Regierungshandlungen des neuen Papſtes geweſen; und 2) daß derſelbe ſogleich nach der Ankunft in Rom einen Auftrag der Dombauverwaltung von Orvieto angenommen haben würde, der dem Auftrag des Papſtes an Größe wenigſtens gleich war.

**) Johannes iſt geſtochen von Stölzel und in meinen „Denkmalen“ ꝛc. II. T. 19.

durch Stephanus, ſodann an der zweiten Wand die Predigt des Stephanus und ſeine Verantwortung vor dem Hohenprieſter;*) endlich an der dritten Wand: Stephanus wird zum Tode geſchleppt und — geſteinigt. — Die untere Reihe beginnt in ähnlicher Weiſe mit der Weihe des H. Laurentius durch einen Papſt; danach folgt, wie er im Innern eines Kloſters Geld und Speiſe empfängt und dann an Arme und Krüppel Almoſen austheilt; ſodann ſeine Gefangennehmung und die Bekehrung des Schließers; endlich die Verbrennung des Heiligen auf dem Roſt. — In all' dieſen Darſtellungen iſt viel mehr Handlung, als wir ſonſt bei Fra Angelico gefunden haben; die Motive ſind weit über die bloße Andeutung durchgebildet, von ſprechender Wahrheit. Ganz gegen ſeine Gewohnheit läßt er das Ereigniß als ſolches gelten, nicht als die Vorſtellung in der Seele eines Dritten. Die Zeichnung iſt frei und ſicher, aber ſtreng in den Grenzen des idealen, einfachen, ihm eigenthümlichen Styls gehalten, die Färbung licht: die Ausführung ſehr ſorgfältig.**)

Es wird nach Beendigung der Capelle Eugens IV. und vor dem Auftrag ſeines Nachfolgers Nicolaus V. geſchehen ſein, daß Fra Angelico ſich durch den Benedictiner-Mönch D. Francesco di Barone, einen ausgezeichneten Moſaiciſten, mit der Dombauverwaltung von Orvieto in Verhandlungen eingelaſſen, und ſeine Dienſte ihr angeboten hat. Unterm 10. und 11. Mai 1447 wurde von derſelben ein Vertrag aufgeſetzt,***) nach welchem Fra Giovanni Angelico da Fieſole die Capelle der h. Jungfrau im Dom mit dem Jüngſten Gericht ausmalen und dafür während der Arbeit einen Jahrgehalt von 200 Ducaten, nebſt monatlich

*) Geſt. in meinen „Denkmalen" ꝛc. II. Taf. 20.

**) Viele dieſer Scenen ſind nach Zeichnungen von Kupelwieſer und Tunner im Auftrag der Arundel-Society von Ed. Eug. Schäfer geſtochen.

***) Lod. Luzi, il Duomo di Orvieto, 1866. p. 432. 435. 437. 438.

20 Lire Koſtgeld, dazu auch Brot und Wein zur Genüge haben ſollte. Für ſeinen Schüler Benozzo Gozzoli wurden monatlich 7 Ducaten und für 2 junge Gehülfen, Antonio Fiorentino und Giacomo da Poli, monatlich 3 Ducaten ausgeworfen. 4 Monate im Jahr ſollten die Maler an der Arbeit ſein. Der Vertrag wurde von Fra Angelico am 14. Junius abgeſchloſſen, das Werk bereits im Julius begonnen. Von da bis zum 28. September malte er am Gewölbe Chriſtus als Weltenrichter, dazu die Propheten des Alten Bundes, kehrte aber nicht mehr nach Orvieto zurück, ohne Zweifel in Rom durch P. Nicolaus für die Ausmalung ſeiner vaticaniſchen Capelle feſtgehalten. Dieſe Deckenbilder ſind unverſehrt erhalten, von wunderbarer Klarheit, und feinſter Ausführung, dazu bis in die kleinſten Formen richtig empfunden, was man von den Arbeiten ſeines Schülers Benozzo, den Poſaunenengeln, der Maria und den Apoſteln, und andrer Gehülfen im zweiten Kreuzgewölbe nicht ſagen kann, wo die Patriarchen, Doctoren, Ordensſtifter und heiligen Jungfrauen abgebildet ſind. — Von Arbeiten, welche Fra Angelico außer den beiden vaticaniſchen Capellen in Rom ausgeführt haben ſoll, iſt nichts bekannt. Er ſtarb 1455 und liegt in S. Maria ſopra Minerva zu Rom begraben, wo ein marmorner Grabſtein mit ſeiner abgemagerten Geſtalt ſeine ewige Ruheſtätte bezeichnet.*)

Fra Filippo Lippi.

In Gegenſätzen bewegt ſich die Weltgeſchichte und fördert damit die Entwickelung geiſtiger Kräfte und führt ſie neuen Zielen entgegen; ſei es, daß in ihrem Ringen und Kämpfen der Sieg auf einer Seite bleibt, ſei es daß aus der Verſöhnung

*) Abgebildet in „Leben und Werke“ ꝛc. auf dem Titelblatt.

von beiden eine neue Macht aufſteht, der die Zukunft gehört. Es kann kaum ein ſchärferer Gegenſatz gedacht werden, als ſich uns in der ſupranaturaliſtiſchen Kunſtrichtung Fieſole's neben dem Realismus Maſaccio's darbietet. Wie die einſeitige Hingabe an dieſen die Kunſt zur bloßen Nachahmerin der Natur herabgedrückt und damit unfehlbar von ihren höhern Zielen abgelenkt haben würde, ſo hätte gleicherweiſe eine blinde Nachfolge Fieſole's jede wirkliche und allſeitige Vollendung in Form und Farbe, Zeichnung und Modellierung und jeglicher techniſchen Aus- und Durchführung überhaupt unmöglich gemacht. Der unbeſtrittene und vollkommene Sieg des Realismus der altflandriſchen Schule über den altcölniſchen, weſtfäliſchen und ſchwäbiſchen Idealismus hat die deutſche Kunſt, ungeachtet ihrer großen Talente, um den Ruhm allſeitiger Durchbildung und Vollendung gebracht. Der italieniſchen Kunſt war im gleichzeitigen entſcheidenden Wendepunkt das Glück beſchieden, daß aus dem Widerſtreit der Beſtrebungen ein Genius hervorging, dem die Aufgabe und die Befähigung zu Theil geworden, beide Gegenſätze in einer höhern Einheit friedlich zu vereinigen. Dieß war der Carmeliter-Mönch, den die Kunſtgeſchichte als Fra Filippo in ihr Buch eingetragen hat.

Das Leben dieſes ausgezeichneten Künſtlers beginnt nicht mit einer Reihe guter Tage, an ſeine Geburt heftete ſich der Tod der Mutter; zwei Jahr alt verlor er den Vater, deſſen blutarme, in hohem Grade hülfsbedürftige Schweſter die einzige Zuflucht für den verwaiſten Knaben war. Filippo war der Sohn des Metzgers Tommaſo Lippi und ſeiner Frau Antonia, geb. 1412 in der Contrada dell' Ardiglione hinter S. Carmine in Florenz. Bereits 1420 findet ſich ſein Name eingetragen in dem Verzeichniß der Kloſterbrüder von S. Carmine, und als Maler daſelbſt zum erſten Male 1430. Zwei Jahre ſpäter ver-

ließ er das Kloſter, und wird erſt 1469, ſeinem Todesjahr, in den Büchern deſſelben wieder erwähnt.*)

Es liegt nahe anzunehmen, daß er, aufgewachſen in den Jahren, als Maſolino und Maſaccio die Capelle Brancacci in der Kirche ſeines Kloſters ausgemalt, unter ihren Augen ſeine Künſtlerlaufbahn begonnen; auch war das Kloſter der erſte Schauplatz ſeiner Kunſtthätigkeit, indem er im Kreuzgang die päpſtliche Beſtätigung des Carmeliter-Ordens; in der Kirche einen H. Martialis, und Scenen aus dem Leben des Täufers Johannes in Fresco malte, Arbeiten, von denen jede Spur verſchwunden iſt. Um ein zuverläſſiges Bild ſeiner Entwickelung zu bekommen, müßten wir durch urkundliche chronologiſche Angaben unterſtützt ſein. Wir ſind es nur in einigen wenigen Fällen; aber ſie reichen hin, um uns den Unterſchied zwiſchen frühern und ſpätern Arbeiten fühlbar zu machen. Haben ſich in Fra Filippo die verſchiedenartigen Kunſtbeſtrebungen von Maſaccio und Fieſole ausgeglichen, und ſind ſie in ihm nicht in gleicher Stärke zu Tage getreten, ſo weiſen Arbeiten mit überwiegendem Idealismus — in Uebereinſtimmung mit der allgemeinen Kunſtentwickelung — unzweifelhaft auf eine frühere Zeit hin, zumal wenn ihre techniſche Ausführung dieſe Annahme unterſtützt.

---

*) Die chronologiſchen Nachweiſungen verdanken wir großentheils den archivaliſchen Forſchungen von G. Milaneſi. Die Nachricht vom Tode Filippo's ſteht in dem Kloſterbuch: „Necrologium, hoc est Codex mortuorum Conventus fratrum Beatae Mariae de Monte Carmelo Florentiae, in welchem unterm 8. October 1469 ſteht: „F. Philippus Thomae Lippi de Lippis de Flor. pictor famosissimus, obiit Spoleti, pingens capellam maiorem in ecclesia Cathedrali, et ibidem maximo honore in tumba marmorea ante portam mediam dictae ecclesiae sepultus. Huic tanta fuit in pictura gratia, ut vix ullus eum nostris Temporibus pingens attigerit: qualis pictor fuit, Capella Prati depicta, et alia eius mira opera testantur. — Daraus geht nebenbei hervor, daß er nie aufgehört hat, dem Orden anzugehören

Als eine der früheſten Arbeiten Fra Filippo's möchte ich ein Altarbild in Anſpruch nehmen, das urſprünglich für die von Francesco di Marco Dadini geſtiftete Brüderſchaft der Buonuomini in Prato gemalt, nun — und zwar, am frühern Ort in einer Vorhalle der Witterung und dem Staub ausgeſetzt, ſehr verblichen — in der ſtädtiſchen Sammlung daſelbſt aufbewahrt wird. Es iſt eine Madonna in trono auf Goldgrund zwiſchen den HH. Stephan und Joh. Baptiſta, neben denen der o. g. Stifter vier Buonuomini dem heil. Kinde empfiehlt. Die ſtrenge ſymmetriſche Anordnung, der ſchöne, aber noch ziemlich alterthümliche Styl der Zeichnung, in Verbindung mit dem Goldgrund, weiſen auf die Frühzeit des Künſtlers hin. Die Madonna, ernſt und ſinnig, iſt von idealer Schönheit, ohne bildnißartige Züge; das Kind, mit einem durchſichtigen Hemdchen bekleidet, ſitzt auf ihrem Schooß und ertheilt den Segen. Johannes neigt zu ſentimentalen Empfindungen.

Von allen mir bekannten Werken des Fra Filippo iſt keines realiſtiſchen Beſtrebungen ſo fern, ſteht keines an Innigkeit frommer Empfindung und myſtiſcher Anſchauungsweiſe dem Fieſole ſo nahe, als die für die Camaldolenſer bei Florenz gemalte „Anbetung des Kindes," gegenwärtig in der Sammlung der Akademie von Florenz (Quadri piccoli no. 26). Zwiſchen Felsgeſtein im Wald auf blumigem Raſen liegt, nur den Unterkörper bedeckt, das neugeborne Kind und weiſt mit dem auf den Mund gelegten Zeigefinger der rechten Hand auf ſeine Bedeutung als Logos hin. Vor ihm kniet, in einen weiten Mantel gehüllt, das Haupt mit einem Schleier bedeckt, die jungfräuliche Mutter, ein Inbegriff von Lieblichkeit, Unſchuld und Demuth, die Hände anbetend erhoben, das Antlitz geneigt, die Augen auf das Kind gerichtet. Von rechts her kommt Johannes, ein ſchöner Knabe von 5—6 Jahren, gelaufen, in ein Lammfell

und einen Mantel gekleidet, ſein Kreuzchen in der Linken, in der Rechten die Bandrolle mit der Inſchrift „Ecce Agnus Dei“. Mit dem Kopf zurückgewendet, als wolle er Leute herbeirufen, zeigt er zugleich auf das Kind im Graſe. In der Höhe, ſenkrecht über dieſem ſchwebt die ſymboliſche Taube; zwei Engel knieen auf Wolken daneben und ſchauen anbetend nieder; zwei Hände ragen zwiſchen ihnen aus den Wolken hervor, als Zeichen der Gegenwart des ewigen Vaters. Rechts im Vorgrund iſt der Stifter des Bildes, ein Camaldulenſer, mit dem Ausdrucke frommer Verehrung, als Halbfigur, gleichſam aus dem Boden emporragend, angebracht.*)

Ein verwandtes Bild, das faſt als eine Wiederholung des vorgenannten gelten könnte, und deſſen urſprüngliche Beſtimmung unbekannt iſt, beſitzt das Muſeum in Berlin (Nr. 69).**) Das heilige Kind liegt nackt von links nach rechts, den Kopf rechts gewendet, in Gras und Blumen, aus denen goldne Funken ſprühend Flammen aufſteigen. Mit dem Zeigefinger der rechten Hand bezeichnet es ſich als Logos und hat hinter ſeinem Kopf einen maſſiven goldnen Heiligenſchein mit einem rothen Kreuz. Rechts vor ihm zu ſeinen Füßen kniet die faſt mädchenhafte Mutter, angethan mit einem hellrothen Kleid und einem hellblauen Mantel, den ſie unter dem Arm aufgenommen, einen weißen Schleier über dem Kopf, dem ein maſſiver, perſpectiviſch gezeichneter Heiligenſchein gleichſam als Hut dient. Die Hände gefaltet erhoben ſieht ſie mit inbrünſtiger Andacht nieder zum Kind. Der Schauplatz iſt ein dunkler Wald mit vielen ſenkrechten Baumſtämmen und ſcheinbar behauenen Felsblöcken. Auf einem Stück vom Geſtein ſteht der kleine Johannes mit ſeinem

*) Abbildung in der Galleria delle Belle Arti di Firenze, fälſchlich als ein Gemälde des Maſolino.

**) Abbildung in meinen „Denkmalen“ ꝛc. II, Taf. 31.

Kreuzchen, in ein Lammfell gekleidet und macht — die Hand auf der Bruſt — auf ſeine Bedeutung als „Vorläufer" aufmerkſam. Im Hintergrund links ſieht man noch einen greiſen Camaldulenſer in weißer Mönchskutte, mit langem weißen Bart. In der Höhe erſcheint in einer Sternen- und Strahlenglorie Gott Vater in Halbfigur, mit ausgebreiteten Armen und zur Erde niederblickend, als wolle er ſie liebend umarmen. Unter ihm ſchwebt die Taube des heil. Geiſtes und ſendet einen Strahlenregen nieder auf das Kind. Der Geſammteindruck des Bildes iſt der der Innigkeit, Lieblichkeit und Heiligkeit. Geſicht- und Körperformen ſind rundlich; einfach, ſtreng und ſchön die Maſſen und Falten der Gewänder. Rührend iſt der Anflug von Schüchternheit im frommen Ausdruck der Madonna; der Goldton der Carnation, die lichte Färbung der Gewänder bilden einen wohlthuenden Gegenſatz gegen den dunkeln Wald und bewirken den heitern Geſammteindruck. In der Carnation ſieht man den geſtrichelten Farbenauftrag; alles landſchaftliche und ſonſtige Nebenwerk iſt ſehr ſcharf im Umriß, aber mit breitem Pinſel vermalt und ſehr fein ausgeführt. Das Bild iſt mit der Originalinſchrift „Frater Filippus" bezeichnet.

Und noch einmal bearbeitete Fra Filippo daſſelbe Thema in einem reizenden Bilde, das aus dem Nonnenkloſter von Annalena zu Florenz in die Sammlung der Akademie gekommen (Quadri piccoli no. 12). Auch hier liegt das neugeborne Chriſtkind im Walde neben einem verfallenen Gemäuer, aus welchem Ochs und Eſel vorſchauen, und wird von Joſeph und Maria angebetet, zu denen ſich noch rechts Magdalena und links Hieronymus, weiter zurück Hilarion, der Bruder der Annalena (nach Richa, Chiese etc. X. 145 das Bildniß von Ruberto Malateſti) in Einſiedlertracht, das Crucifix in der Hand, geſellen.*)

*) Abbildung in der Galleria delle Belle Arti.

Wir ſehen hier, nach dem Vorbild von Fieſole, Perſonen als Zeugen des Ereigniſſes, die es in Wirklichkeit nicht ſein konnten, ſo daß daſſelbe nur eine ideale Vorſtellung, ein Abbild des in ihrer Seele ruhenden Urbildes iſt.

Offenbar aus der gleichen Stimmung iſt das Bild von der Geburt Chriſti hervorgegangen, das Filippo für das Kloſter S. Domenico in Prato gemalt hat und das einſt im Refectorium deſſelben, jetzt in der ſtädtiſchen Galerie daſelbſt aufbewahrt wird. Das dicke, halb nackte, an den Beinen eingewindelte Kind liegt am Boden und hebt ſeine beiden Händchen zur Mutter auf, die mit erhobenen, gefalteten Händen knieend zu ihm niederblickt. Joſeph ſitzt auf der andern Seite, hat die Hände conventionell gefaltet und ſieht auch auf das Kind. Links ſteht ein jugendlicher Heiliger im Waffenſchmuck (S. Anſano?), in der Hand die weiße Fahne mit dem rothen Kreuz, und wendet ſeine Augen gen Himmel, wo ein ganz kleiner Chriſtus in der Mandorla zu ſehen iſt. Rechts ſteht S. Dominicus mit einem Buch, darin die Worte zu leſen: Timete Deum quia venit hora judicii eius. Im Hintergrunde der felſigen Landſchaft Hirten mit Schalmei und Dudelſack, Ochs und Eſel in der Hütte. In der Höhe ein wunderlieblicher Engelchor. Auch die Madonna iſt von idealer Schönheit. Die Farbe des Bildes hat ſehr gelitten; Styl, Zeichnung und Behandlung weiſen dem Bild eine Stelle unter den feinſten Werken des Meiſters an.

Die Verkündigung malte er auf einer großen Tafel für die Capelle der Operai in S. Lorenzo, wo ſie noch heute ſteht, ein eigenthümliches Werk. In einer großen offenen Bogenhalle mit der Ausſicht auf die Seitenanſicht einer Kirche und den anſtoßenden Garten, rechts vor der Kirchthüre, ſteht Maria vor einem Betpult. Vor ihr kniet der Sendbote des Himmels und hat ſeinen Auftrag ausgerichtet, mit dem er indeß keine willige Aufnahme findet. Mit

ſeitwärts vorgebogenem Oberkörper und beiden gegen ihn gekehrten offenen Händen wehrt ſie ſich dagegen; auch ihre Mienen drücken eine nichts weniger als angenehme Ueberraſchung aus, die obendrein keinen Glauben findet. Der Engel aber blickt treuherzig zu ihr auf und legt betheuernd die Rechte auf ſeine Bruſt. Zum Ueberfluß oder für den Nothfall hat er zwei Zeugen mitgebracht, zwei andere Engel, die unter dem nächſten Bogen links ſtehen, ſich über ihre Weigerung zu beſprechen ſcheinen und von denen der Eine ſich nach uns umſieht, als wollte er auch uns in die Verhandlung ziehen. Die Engel haben runde, kindliche Geſichter von röthlicher Färbung; Maria's Colorit ſcheint die Laſuren verloren zu haben, iſt grau und unklar in den Schatten. Unter dem Kopfſchleier hat ſie eine eigenthümliche, aus einem weißen Stoff zuſammengedrehte Kopfbedeckung. Die Zeichnung der Haare wie des Gefältes, ſelbſt Hände und Geſichtsformen ſind ziemlich hart und ſcharf. Die Gewandfarben ſind ganz, obſchon nicht geſättigt. Maria hat ein blaues Kleid und einen grauen Mantel. Alle haben maſſive, aber durchbrochene, perſpectiviſch gezeichnete Heiligenſcheine. Die Ausführung iſt glatt und ſorgfältig. Im Vorgrund ſteht eine Glasflaſche mit etwas Waſſer, als wäre ſie hingeſtellt für den großen Lilienſtengel in der Hand des Engels Gabriel. — Das Sockelbild enthält 3 (für mich räthſelhafte) Darſtellungen: 1. Eine Enthauptung. 2. Ein leeres Vorzimmer, aus welchem ein Mann durch ein vergittertes Fenſter in eine Stube ſieht, in welcher 3 (vielleicht gefangene) Männer ſitzend ſchlafen. 3. Ein Biſchof, der, von einigen Männern begleitet, und im Beiſein eines Heiligen, 3 in einem Faß ſtehende Nackte ſegnet.

Die Zeit der Entſtehung dieſes Bildes iſt nicht bekannt. Obſchon es verſchiedenen Anzeichen, namentlich der techniſchen Behandlung nach zu den frühern Arbeiten Fra Filippo's ge-

rechnet werden muß, ſo unterſcheidet es ſich doch unverkennbar von den bisher genannten Darſtellungen in der Auffaſſung des Gegenſtandes und in der Geſammt-Anordnung, in denen eine weitere Entwickelung ſeines künſtleriſchen Charakters ſich ankündigt. Das iſt nicht die mädchenhafte Jungfrau, die mit kindlicher Unſchuld und Frömmigkeit auf ihr ebengeborenes Kind niederblickt, welche hier bei der Verkündigung erſchrickt und ſich gegen die Worte des Engels: „Siehe! du wirſt ſchwanger werden im Leibe!“ abwehrend verhält, und die „von keinem Manne weiß.“ Auch die Zugabe zweier Engel und eines ſehr reichen, architektoniſchen Beiwerks weiſen auf den Uebergang zu einer neuen künſtleriſchen Anſchauungsweiſe hin, die vielleicht mit der Entwickelung von Fra Filippo's allgemeinem Charakter zuſammenhängt.

Die erſten ſichern Daten über die Entſtehungszeit von Werken des Fra Filippo haben wir aus den Jahren 1438, 1439 und 1441. In dieſen, uns glücklicherweiſe erhaltenen Werken ſehen wir ihn in der vollen Entfaltung ſeiner künſtleriſchen Eigenthümlichkeit. In dieſelbe Zeit, alſo ungefähr in ſein 26. Lebensjahr, fällt auch jenes Ereigniß, das ihn in der Gewalt einer Leidenſchaft zeigt, die im entſchiedenſten Widerſpruch mit ſeinem Kloſtergelübde ſteht, und die ihn zur Hauptperſon einer nicht ſehr idealen Liebesgeſchichte gemacht hat. Vaſari, dem wir ihre Ueberlieferung verdanken, erzählt davon Folgendes: „In Prato, nahe bei Florenz, wo Filippo einige Verwandte hatte, hielt er ſich in Geſellſchaft eines Kloſter-Genoſſen, des Carmeliterbruders Diamante, viele Monate auf, mit Malereien für Stadt und Umgegend beſchäftigt. Beauftragt von den Nonnen von S. Margherita mit dem Hauptaltarbild für ihre Kirche, ſah er eines Tages, als er daran arbeitete, die Tochter des Florentiners Francesco Buti, die zur Erziehung oder zur Vorbereitung

für das Kloſter bei den Nonnen war. Lucretia — das war ihr Name — machte durch ihre Schönheit und Anmuth einen ſo großen Eindruck auf den Künſtler, daß er von den Nonnen die Erlaubniß erbat und erhielt, ſie als Madonna für ſein Bild conterfeien zu dürfen. Bei dieſer Gelegenheit entbrannte er derart in Liebesglut für ſie, daß er ſie zu beſtimmen wußte, mit ihm aus dem Kloſter zu gehen, was er an einem Tage ausführte, an welchem der im Dom als heilige Reliquie aufbewahrte Gürtel der h. Jungfrau dem Volke gezeigt wird, den zu ſehen ſie ausgegangen war. Weder die Scheltworte der Nonnen, noch die tiefe Betrübniß des Vaters konnten ſie zur Rückkehr bewegen; ſie blieb bei Filippo und beſchenkte ihn nach der Zeit mit einem Knäblein, das auch auf den Namen Filippo getauft wurde und, gleich dem Vater, ein bedeutender Maler geworden iſt.“ *)

---

*) Faſt allgemein wird die Geſchichte Lucretia's in Verbindung gebracht mit einer Aeußerung des Giov. de' Medici in einem Briefe an Bart. Serragli in Neapel vom 27. Mai 1458, „e cosi dello errore di Fra Filippo n'aviamo riso un pezzo“; und zugleich mit der Unterbrechung der Frescomalerei im Dom zu Prato. Nun aber hat Fra Filippo auf dem Gemälde von 1441 (wovon ſpäter die Rede ſein wird) neben ſeinem Bildniß auch das unbezweifelte der Lucretia mit ihren gemeinſchaftlichen 2 Kindern angebracht, ſo daß die Annahme einer ſo ſpäten Zeit für die Entführung ſich nicht begründen läßt. Denn Vaſari's Angabe über Filippino's Todesjahr (1505) und Alter (45 J.) kann bei ſeiner Unzuverläſſigkeit in Zeitbeſtimmungen nicht zum Stützpunkt dienen. Schreibt er doch dem Papſt Eugenius IV. die Abſicht zu, dem Fra Filippo Dispens zu ertheilen zu einer rechtmäßigen Ehe mit Lucretia Buti, obſchon jener bereits 1447 geſtorben war; und zugleich ſagt er wenige Zeilen vorher (IV, 129), daß Filippo's Sohn Filippino bei des Vaters Tode (um 1468) 10 Jahr alt geweſen ſei! Gaye im Kunſtblatt 1836 Nr. 90 ff. ſpricht ſich für die ſpäte Jahrzahl der Entführung aus; Crowe ꝛc. jedoch ſind in Betreff des o. e. Briefes der Anſicht (II, 331), „daß die Entführung einer Nonne ein Gegenſtand weder für eine briefliche Bemerkung in Neapel, noch zum Lachen in Florenz geweſen ſein könne.“ — Auch möchte, füge ich hinzu, Giovanni

So wenig eine ſolche Handlungsweiſe mit der Denkart des frommen Kloſterbruders von Fieſole zuſammenſtimmen konnte, eben ſo wenig vermochte Fra Filippo ſein früheres, demſelben ganz verwandtes Kunſtgefühl in der überirdiſchen Höhe zu erhalten. Fortan ward das wirkliche Leben mit ſeiner Schönheit, ſeiner Luſt und allen ſeinen Reizen eine zweite ergiebige Quelle neben der unſichtbaren Welt für ſeine Kunſtſchöpfungen.

Das Gemälde von S. Margherita in Prato, an welches Vaſari ſeine Erzählung von der Entführung Lucretia's knüpft, befindet ſich jetzt — mehrfach beſchädigt — (mit Ausnahme der Sockelbilder) in der Sammlung des Louvre. (Nr. 233.) Vor einem verfallenen Stalle liegt das Jeſuskind am Boden, zwiſchen Joſeph und Maria, die es knieend anbeten. In der Höhe ſchwebt zwiſchen 2 Engeln die Taube des H. Geiſtes; in der Landſchaft ſieht man Hirten bei ihrer Heerde, von denen Einer auf der Hirtenpfeife bläſ't.*) Die Sockelbilder, jetzt in der ſtädtiſchen Sammlung zu Prato, enthalten: 1. Die vollzogene Beſchneidung des Jeſuskindes. Es iſt ziemlich dick und ſitzt auf einem Tiſch, auf welchem Blutſpuren die vollbrachte Handlung bezeichnen, und hinter welchem der Hoheprieſter Platz genommen. Das Kind ſtreckt die Arme verlangend nach der Mutter aus, die ſich mit ausgebreiteten Armen und dem Ausdruck des Bedauerns zu ihm neigt. Joſeph kommt von links her mit einem Taubenpaar in den Händen, gefolgt von einem Alten und einem Jüngling. Auf der andern Seite ſtehen 3 Frauen, im Geſpräch mit einander, augenſcheinlich über die Ceremonie. — 2. Die Anbetung der Könige, die mit vielem Gefolge in reichen

---

de' Medici für eine „Entführung" in der italieniſchen Sprache ein anderes Wort gewählt haben, als „errore". — Von Filippino's wahrſcheinlichem Verhältniß zu Fra Filippo wird im Leben des erſtern die Rede ſein.

*) Abbildung in der Etruria Pittrice I. 22.

Trachten gekommen und ihre Verehrung ſehr ausdruckvoll, wenn auch nicht immer ſehr geſchickt, an den Tag legen, z. B. wenn der Alte das Kind am Bein packt, als wollte er es vom Schooß der Mutter herunter ziehen. — 3. Der Kindermord, eine allerdings ſehr ungeſchickte Darſtellung: alle Mütter mit ihren Kindern in ein Zimmer gedrängt, wo das Schlachten vor ſich geht. — Das Ganze aber iſt mit miniaturartiger Feinheit und Sorgfalt ausgeführt.*)

„Für die Kirche von Santo Spirito (in Florenz) — ſo ſchreibt Domenico Veneziano an Pietro de' Medici aus Perugia, am 1. April 1438 —**) hat Fra Filippo eine Tafel zu malen, an welcher er 5 Jahre lang Tag und Nacht arbeiten kann, ohne ſie zu vollenden." In dieſer Kirche war jene Tafel mit dem obern Abſchluß von 3 Rundbogen in Kleeblattform, geſtiftet von Gherardo di Bartolommeo Barbadori infolge einer von Ser Bonaccorſo di Ser Domenico Salveſtri abgefaßten teſtamentariſchen Verfügung von 1438. Sie wurde im J. 1812 in das Musée Napoleon abgeliefert, da das vorgenannte Bild Fra Filippo's nicht für genügend befunden worden war, und iſt nun in der Sammlung des Louvre, (mit Nr. 234 bezeichnet). In der Mitte des Bildes ſteht die Madonna auf der oberſten Stufe eines Thrones und hält das Kind ſtehend in einer Schärpe, die ſie über ihre Achſel gelegt. Es wendet ſich rechts gegen die Heil. Nicolaus und Auguſtinus, die mit dem Zeichen ihrer

*) Weder dieſe Sockelbilder, noch das Hauptbild im Louvre ſprechen unzweifelhaft für Fra Filippo als Urheber. Auch ſtimmt der Kopf der h. Jungfrau, angeblich das Bildniß der Lucretia Buti, durchaus nicht zu dem unzweifelhaften von ihr in der Akademie von Florenz. Crowe ꝛc. weiſen das Bild den Roſſelli zu; widerſprechen aber nicht entſchieden dem Urtheil Waagen's, der darin den Al. Baldovinetti erkennt, den Maler der ganz ähnlichen Geburt Chriſti in der Annunziata zu Florenz.

**) Gaye a. a. O. I. p. 136.

Würde, dem Biſchofſtab, an den Thronſtufen knieen, während gegenüber S. Bartholomäus und eine heilige Nonne dieſelbe Stellung einnehmen, an jeder Seite 2 Erzengel mit Lilienſtengeln ſtehen, an welche ſich eine zahlreiche Engelſchaar anreiht, daraus ſich zwei auf die untere Stufe des Thrones geſetzt und die Laute und die Violine ſpielen. Unterhalb der Thronſchranke und unter dem Flügel eines Engels kniet ein Carmelitermönch, in welchem man unſchwer den Künſtler erkennt, der ſich unter dem Schutze eines Himmelsbewohners dem Throne der fleckenloſen Jungfrau naht, und es wagt, ſein in einer von der Kirche nicht geſegneten Ehe geborenes Knäblein, das ſeitwärts in einem Chorſtuhl ſitzt, vor ihr heiliges Antlitz zu bringen. Großartig im Styl der Zeichnung der vorherrſchend runden, aber immer ſchönen und mächtigen Formen, in der Haltung der Figuren bei wenig Licht in der Färbung hat das Ganze durch den allgemeinen Ausdruck von Ruhe und Frieden eine ſonntägliche Stimmung und mit vollem Recht nennt es Vaſari „ein ſeltnes Werk, das zu allen Zeiten von den Künſtlern des Landes hoch in Ehren gehalten worden."

Von dieſem trefflichen Gemälde mit beinahe lebensgroßen Geſtalten gibt es ein zweites Exemplar, das aus der Sammlung der Herren Francesco Lombardi und Ugo Baldi in Florenz in die National-Gallery in London gekommen und daſelbſt — gegenüber dem Bild im Louvre — als das Original in Anſpruch genommen wird. Ich habe es leider! nicht geſehen*), ſo daß ich ein eigenes Urtheil darüber nicht habe. Das Pariſer Bild aber kenne ich und habe nicht den mindeſten Zweifel an ſeiner Urſprünglichkeit.**)

*) Auch Crowe ꝛc. erwähnen es nicht.

**) Die Herausgeber des Vaſari L. M. a. a. O. nehmen das Londoner Bild, das ſie aus der Sammlung Lombardi ꝛc. kennen mußten, für das

In der Sammlung der Akademie zu Florenz wird (Gall. d. Quadri grandi 42) ein Sockelbild aufbewahrt, das zu einem der beiden eben genannten Altargemälde gehört. Es enthält ſehr räthſelhafte Darſtellungen in drei Abtheilungen: 1. Ein Heiliger zieht mit einer Harke ein Flußbett um eine Stadtmauer, in Gegenwart und zur Verwunderung von 3 weißgekleideten Perſonen und einer knieenden im gelben Kleid. 2. (durch eine Wand getheilt): der Engel der Verkündigung reicht knieend der vor ihm ſtehenden Maria einen Stab mit einem Stern. Der Vorgang ereignet ſich in einer weiten Säulenhalle, in welche — hinter Marien — Joſeph durch eine Thüre eintritt, an deren Schwelle auf der andern Seite eine Heilige, vielleicht eine der Freundinnen Maria's, tief gebückt kniet. — In dem anſtoßenden Raume wird ein h. Greis von zwei jungen Heiligen, von denen aber der eine nur mit dem Kopf, der andere nur mit dem Körper ſichtbar iſt, aus einem Hauſe geführt, folgt aber nur zögernd und bedenklich, wird auch von zwei nachſchwebenden Engeln zurückgehalten. — 3. Vor einem Leſepult mit Büchern ſitzt ein Mönch in braungrüner Kutte in ſeiner Celle, im Begriff, in eine übers Knie gelegte Papierrolle zu ſchreiben. Drei Pfeile ſtecken in ſeinem Herzen; ein Kopf mit 3 Naſen, 3 Munden und 4 Augen ſchwebt — als Dreieinigkeit — über dem Leſepult. Ein Mönch, der hinter ihm in die Celle tritt äußert deutlich ſein Erſtaunen. — Leicht und gefällig als Compoſition, lebendig in den Motiven, fein in der Zeichnung mit

---

Original; der Verf. des Katalogs der engl. National-Gallery aber, Ralph N. Wornum (in Uebereinſtimmung mit Sir Rob. Caſtlake) erhebt den Zweifel, ob das Bild wirklich das von Vaſari beſchriebene aus S. Spirito ſei, und ob es wirklich zum großen Theil von Fra Filippo ſein könne? und kommt zu dem Schluß, daß Filippo möglicher Weiſe die Madonna und das Kind, das übrige aber Aleſſio Baldovinetti gemalt habe.

lichter Carnation und kräftigen Gewandfarben hat dieß Sockelbild etwas in der Ausführung dem Fra Filippo Fremdartiges, Schweres, so daß ich es nicht mit dem Bilde im Louvre in unmittelbare Verbindung bringen kann. Wahrscheinlich gehört es demnach zu der Londoner Ausgabe.*)

Dagegen gibt es ein zweifelloses Bild Fra Filippo's, das aus dem aufgehobenen Kloster S. Margherita zu Prato in die städtische Sammlung daselbst gekommen. Es behandelt die in Prato beliebteste Legende vom Gürtel der heil. Jungfrau. Im Glanz einer von 2 schwebenden Engeln gehaltenen Mandorla sitzt die Gebenedeite auf einem Himmelsthron und reicht dem rechts unter ihr knieenden sehr jugendlichen Apostel Thomas ihren Gürtel, den er mit beiden erhobenen Händen entgegen nimmt. Links hinter ihm steht St. Margareth, als Patronin der vor ihr knieenden Stifterin im Franciscanergewand; und hinter ihr Papst Gregorius, die Hand am Schwertgriff. Rechts steht Tobias mit seinem Fisch, vom Engel an der rechten Hand gefaßt und S. Ludwig als Bischof. Den Hintergrund bildet eine Landschaft. Die Anordnung ist durchaus symmetrisch; eine ruhige, feierliche Haltung beherrscht den Gesammteindruck, unterstützt durch einfache wahre Motive der Darstellung, ohne gesuchte Contraste der Bewegungen, und durch Schönheit in den Gesichtsformen und Gestalten, sowie durch eine stylisierte Zeichnung der Gewänder, ohne die sonst üblichen Zierlichkeiten. Tobias sieht ganz unbefangen, ohne Bewußtsein seiner kirchlich-religiösen Rolle in die Welt; wie Gregorius zum Schwert kommt, wüßt' ich nicht zu sagen. Uebrigens sind die Charaktere fein gezeichnet; die Madonna von großer Schönheit mit individuellen Zügen, die

*) Zu ermitteln bleibt dabei, worauf gestützt die Herausgeber des Vasari L. M. a. a. O. angeben, daß diese Predella aus der Kirche S. Spirito stamme?

ihr wohl con amore gegeben ſein könnten. Sie hat eine ſchwere goldne Krone auf dem Haupt und einen weißen Schleier über dem blauen Kopftuch, und trägt einen weißen Mantel über dem rothen Kleid. Thomas iſt in Roth und Dunkelgrün gekleidet, Gregorius in Gold, Margareth in Grünlichbraun und Dunkelgrau; Ludwig in Schwarz mit Gold, der Engel in Dunkelblau mit Roth, Tobias in Gelb mit rothen, enganliegenden Beinkleidern. Während dieſe Farben ziemlich gut erhalten ſind, iſt die Carnation ganz verblichen, ſo daß nur die Zeichnung der Formen mit einer röthlichen Untermalung der Schatten übrig iſt.

Dieſem Gemälde nah verwandt in der Auffaſſung wie im Styl iſt ein Rundbild Filippo's, das ſich in der Galerie Pitti (Nr. 338) befindet. Schon in der Anordnung erinnert es an die zeitgenöſſiſchen Sculpturen, namentlich von Deſiderio da Settignano, und zeigt deutlich das Beſtreben des Künſtlers, ſeinen Idealismus durch Züge aus dem Leben der Wirklichkeit näher zu bringen; freilich in ſo eigenthümlicher Weiſe, daß durch die unmögliche Verbindung der dargeſtellten Perſonen in demſelben Raume der Illuſion ein Riegel vorgeſchoben iſt.

Die Madonna (in Halbfigur) ſitzt auf einem Stuhl und hält dem unbekleideten Kinde auf ihrem Schooß einen Granatapfel vor, von dem es ein rothes Korn genommen, das es der Mutter, zu ihr aufblickend, zeigt. Maria iſt ſicher das Bildniß der Lucretia Buti, und das Kind ſein und ihr Kind, wie es öfter in ſeinen Bildern das Jeſuskind vorſtellen muß, dickbackig, dickbauchig und häßlich, während über die Mutter der Zauber der Schönheit ausgegoſſen iſt. Wohl möchte man ſich fragen, wie Filippo, mit ſeinem vorherrſchenden Schönheitſinn, dazu gekommen iſt, der mit allen Reizen der Anmuth und Lieblichkeit geſchmückten Madonna ein in der That grundhäßliches Kind auf den Schooß zu ſetzen, wenn ihn nicht hochgeſteigerte väter-

liche Zärtlichkeit für ſein, von einer Jungfrau geborenes Söhnchen auf den doppelt bedenklichen Weg geführt. Aber auch aus der Auffaſſung der h. Jungfrau ſpricht die gegen früher ſehr verſchiedene Anſchauungsweiſe des Künſtlers, nach welcher ſie vor dem Gotterzeugten in Andacht niederkniete. Nun ſorgt ſie mit dem Ausdruck mütterlicher Liebe im Angeſicht für leibliche Erquickung ihres Kindes.

Zugleich in ihren eigenen naturgemäßen Lebensanfang will uns der Künſtler zurückverſetzen und verbindet mit einem kühnen Griff Vergangenheit und Gegenwart in demſelben Raume. Der Hintergrund des Bildes, halb Zimmer, halb Gaſſe, iſt von der Geſchichte der Geburt Mariä eingenommen. Auf der Gaſſe ſieht man den reuig zurückkehrenden Joachim, von ſeiner Ehefrau bewillkommnet; im Zimmer liegt Mutter Anna bereits im Bett, von Frauen bedient, während die neugeborene Maria von einer Amme in die Arme genommen wird, und von der andern Seite noch andre Frauen mit Nahrungs- oder Stärkungsmitteln herbei eilen, auch in aller Haſt ein Kind mit ſich genommen haben.

Künſtler-Glück und Ruhm gehen nicht immer Hand in Hand mit dem Glück des Lebens, zumal wenn ſich ihnen das Glück der Liebe mit all ſeinen Folgen geſellt hat. Mit Gatten- und Vaterfreuden geſegnet, mit ehrenvollen Kunſtaufträgen reichlich bedacht*), befand ſich Fra Filippo doch mit ſchwerer Lebensſorge belaſtet. Wir erſehen dieß aus einem Briefe vom 13. Auguſt 1439, den er an Pietro de' Medici geſchrieben, in welchem er ſich einen der ärmſten Frati nennt, die in Florenz leben, der für 6 arme, unmündige Nichten zu ſorgen hat, für welche er

*) .... come Fra Filippo et Fra giovane, i quali anno di molto lavorio a fare .... ſchreibt im o. g. Brief v. 1. April 1438 Domenico Veneziano an Pietro de' Medici. Gaye a. a. O. I. 136.

nun den reichen Medici um Brot und Wein angeht auf Rechnung eines von ihm beſtellten Bildes.*)

Gleichzeitig mit dem Altargemälde für S. Spirito entſtand in der Werkſtatt Fra Filippo's ein anderes bedeutendes Werk, eine Krönung Mariä, im Auftrag von Carlo Marzuppini für die Capelle des H. Bernhard im Kloſter Monte Oliveto bei Arezzo gemalt. Inmitten eines muſicierenden und lobſingenden Engelchors geht die feierliche Handlung vor; zugegen ſind der Stifter des Bildes und ein jüngerer Mann, beide in Begleitung von 4 Bernhardiner Mönchen. Bei Aufhebung des Kloſters von Monte Oliveto 1785 kam das Gemälde in den Beſitz der Familie Lippi in Arezzo, von welcher es 1841 Ugo Baldi erwarb, der es an Carlo Baldeschi verkaufte. Von dieſem erhielt es Gregor XVI. und bereicherte damit die Sammlung des Laterans.

Dieſes leider nicht ganz unbeſchädigte Gemälde erſcheint wie eine Vorbereitung zu dem Werke, in welchem wir Fra Filippo auf der Höhe ſeiner Kunſt, aber auch zugleich auf einem Abweg ſehen, auf welchem er die höchſten Ziele aus den Augen verlieren mußte. Ueber der reizenden Mannichfaltigkeit überſah er die unerläßliche Einheit; über der Freude an den Mitteln der Darſtellung deren Zweck. Im J. 1441 erhielt er den Auftrag von den Nonnen von S. Ambrogio in Florenz, für den Hauptaltar ihrer Kirche die Krönung Mariä zu malen, und er führte den Auftrag mit einer Meiſterſchaft und mit einem Reichthum von Phantaſie und Schönheitſinn aus, die ihre entzückende Macht über Sinne und Seele ausüben müſſen, ſo lange dieſe überhaupt den Eindrücken der Kunſt offen ſtehen. Zugleich aber verſchob er auch den Geſichtspunkt für den Gegenſtand

*) Gaye Cart. I. p. 141.

derart, daß der Beſchauer von der Hauptſache abgelenkt werden mußte.*)

Der viereckte Raum des Bildes hat nach oben einen Abſchluß von 3 Bogen, deren mittler breiter und höher iſt, als die Nebenbogen, und zwiſchen denen in 2 Medaillons in Halbfiguren die Verkündigung dargeſtellt iſt. Unter dem mittlern Bogen iſt ein Thron errichtet, auf welchem Gott Vater, die Papſtkrone auf dem greiſen Haupte, in einen weiten Mantel gehüllt, ſitzt und der vor ihm demüthig ins Knie hingeſunkenen h. Jungfrau die Krone des ewigen Lebens auf das mit einem weißen Schleier bedeckte Haupt ſetzt. An jeder der beiden Seiten des Thrones, außerhalb der Thronlehne, ſteht ein Engel in ehrfurchtvoll geneigter Stellung, eine beſchriebene Bandrolle in der Rechten, die von dem einen zum andern und von jeder Seite über die Thronſtufen herabreicht, wo ſie von andern Engeln in die Hand genommen wird, die noch innerhalb der Schranke ſtehen, welche den Thron in der Höhe ſeines Sockels an drei Seiten umgibt. — Außerhalb dieſer Schranke, die nach vorn an jeder Seite mit einem halbſäulenförmigen Pfeiler abſchließt, auf welchem ein hoher, reichblühender Lilienſtengel ſteht, unter den Nebenbogen hat ſich in drei Reihen hinter einander an jeder Seite eine Schaar von Engeln und Heiligen aufgeſtellt, die mehr oder weniger, oder auch gar nicht aufmerkſam dem Verlauf der Ceremonie folgen und von denen kaum 2 eine andächtige Stimmung verrathen. Ihre Reihen ſchließt nach vorn rechts Johannes der Täufer, links Biſchof Ambroſius ab, die aber Beide der feierlichen Handlung keine Aufmerkſamkeit widmen. Die Engel ſämmtlich ſind mit Roſen, oder andern Blumen

*) Abbildung in meinen „Denkmalen" ꝛc. II. Taf. 33. 34. — Das Gemälde befindet ſich jetzt in der Sammlung der Akademie zu Florenz (Galerie der großen Gemälde Nr. 41.)

bekränzt; viele von ihnen halten Lilienſtengel in der Hand. Der Biſchof, im biſchöflichen Ornat hat den Hirtenſtab in der Linken; Johannes, ein Kalbfell über den Kopf und den Oberkörper gezogen, den Unterkörper mit einem Mantel bedeckt, hält in der Linken einen langen Kreuzſtab. Heiligenſcheine und Flügel ſind nicht als unentbehrlich betrachtet, perſpectiviſch gezeichnet und nur mit Auswahl vertheilt; bei Gott Vater z. B. wie bei Maria und andern Heiligen fehlt das übliche Merkmal wie bei manchem Engel das Flügelpaar. Vor dem Biſchof Ambroſius, mit dem Rücken gegen ihn gewandt, knieen 2 Mönche, von denen der eine auf einen Stab geſtützt, an einen naheſtehenden Heiligen eine dringende Frage zu richten ſcheint, während der andere durch die Feierlichkeit ſichtlich gelangweilt, das bärtige Kinn auf die Hand geſtützt, gleichgültig nach uns ſich umſieht. Auf der entgegengeſetzten Seite, halb verdeckt von dem Täufer Johannes kniet mit wie zum Gebet gefalteten Händen ein Mönch im Carmelitergewand, in welchem wir den Meiſter des Gemäldes, den „Frater Philippus“*) zu erkennen haben; wie denn auch ein vor ihm ſcheinbar aus dem Boden aufſteigender Engel uns beſtätigt, indem er eine Bandrolle emporhält, worauf die Worte ſtehen: „Is perfecit opus.“

Dieſer Engel iſt von ihm durch eine ganz niedrige Schranke geſchieden, die ſich auch gegenüber wiederholt und einen Raum vor dem Throne abſchließt, in welchem noch eine Anzahl Heiliger dicht gedrängt auf den Knieen liegt, an die ſich eine jugendliche Mutter mit zwei vor ihr knieenden Kindern anſchließt.

---

*) In der Anm. 3. zu p. 117 im IV. Bde. des Vaſari L. M. ſteht, daß jetzt in dem Bilde dieſe Worte fehlen, die (nach einer Anm. im Riposo des Borghini, ed. Senese 1797) in der Mitte der Tafel ſtanden; wie im Rahmen die Inſchrift: Ab huius ecclesie priore Francisco Maringhio an. MCCCCXLI fieri facta et a monialibus ornata fuit an. MDLXXXV.

Die Heiligen sind zum Theil benannt: ganz links ein gekrönter Greis mit dem Namen Job auf einem breiten über seine Schulter gelegten Bande, der sich zu einem der beiden vorgenannten Mönche wendet, seine Frage anzuhören. Weiter nach vorn kniet der H. Martin im bischöflichen Ornat und sieht sich nach uns um; neben ihm eine jugendliche Heilige, die, uns zugewendet, ihre Blicke nach oben (nicht nach dem Thron) richtet; neben ihr S. Laurentius und vor ihm ein andrer Heiliger in bürgerlicher Tracht; beide gleichfalls mit dem Rücken gegen den Thron. Nur die Nächstknieende hat sich dem Thron zugekehrt, spricht aber mit einem der Engel, der das Ende der Bandrolle hält. Die nächste und letzte Heilige in dieser Gruppe ist wieder uns zugekehrt, scheint aber ganz in Gedanken versunken, so daß die Gegenwart für sie nicht da ist. Hier schließt sich die erwähnte jugendliche Mutter mit den beiden Kindern an, welcher der innige andächtige Blick des Künstlers gilt: es ist seine Lucretia, es sind seine Kinder! Sie wohnen der feierlichen Handlung bei, wie Tausende die Messe hören, ohne sich im mindesten um die Ceremonie zu bekümmern. Sie leben ihren eigenen, nähern Angelegenheiten, Fra Filippo seiner Liebe, die Kinder der Mutter, Lucretia den Kindern, deren jüngstes sie liebkost, freilich ohne es anzusehen, da sie es vorzieht, unsern Blicken zu begegnen.*)

Unter den vielen Werken der italienischen Malerei des 15. Jahrhunderts, die uns durch die Reize einer in Jugendfrische und Kraft sich reich entfaltenden Kunst anziehen und fesseln, nimmt die „Krönung Mariä" von Fra Filippo in der Akademie zu Florenz eine hervorragende Stelle ein; unter seinen eigenen Leistungen die oberste. Ein Himmel voll Heiterkeit und

*) In den beiden Heiligen hinter den Kindern dürfen wir ihre Schutzpatrone erkennen.

entzückender Schönheit iſt vor uns aufgeſchloſſen, wie kein Künſtler vor oder neben ihm, ſelbſt Fra Angelico nicht ausgenommen, ihn geſehen. Es iſt aber keine körperloſe Schaar von Engeln und Heiligen, die ſeinen Himmel bevölkert; ſie gehören alle dem wirklichen Leben an; nur hat Filippo die Wirklichkeit bei ihrer Einführung ins Himmelreich vergeiſtigt, während Fieſole ſie, ſelbſt für das Erdendaſein, beſeitigte. Wie wenig auch von dem Antlitz der Gott zugekehrten h. Jungfrau zu ſehen iſt, wir erkennen doch die individuellen, jungfräulich lieblichen, aber von Demuth und Glückſeligkeit belebten Züge;*) von einem Engelsangeſicht zum andern mag das Auge ſchweifen: es erblickt nur oder faſt nur Kindesunſchuld und Schönheit, und doch gleicht keines dem andern und jedes kommt uns bekannt vor. Individueller noch ſind die Züge der Heiligen gehalten; doch auch hier hat der Künſtler dem Schönheitsſinn das Vorrecht gelaſſen; nur dem wirklichen Bildniß, namentlich dem eigenen und dem ſeiner Kinder, hat er keine idealiſierende Auffaſſung zugewendet, zumal da er im Bildniß ſeiner Lucretia eine vollkommene Vereinigung von Wahrheit und Schönheit darſtellen konnte, wodurch ſie mit unwiderſtehlichem Zauber den Beſchauer an ihre Blicke feſſelt, und die alle Schranken durchbrechende Leidenſchaft Filippo's für ſie erklärt.

Iſt nun der Geſammteindruck des Bildes der einer heitern, durch Lebenswahrheit, Glanz und Schönheit verklärten Feſtlichkeit, wodurch es ſich vor ähnlichen Darſtellungen der ältern Kunſt auszeichnet: ſo können wir doch nicht überſehen, daß ihm ein weſentlicher Vorzug der letztern fehlt, die Einheit, ohne welche das Kunſtwerk ſeinen Gegenſtand aus den Augen, und damit ſeine Bedeutung verliert. Iſt ſchon die geringe Theil-

*) Abbildung in meinen „Denkmalen" ꝛc. Taf. 32.

nahme bedenklich, welche der Chor von Engeln und Heiligen der feierlichen Handlung ſchenkt, ſo wirkt die vollſtändge Gleichgültigkeit der vordern Gruppe, die ſich um die Ceremonie, der ſie den Rücken zukehrt, gar nicht bekümmert, geradezu auflöſend, wie denn auch Lucretia mit den Kindern vor ihr und deren Vater hinter ihr, weder mit den Heiligen, noch mit der Krönung Maria's in irgend eine Verbindung gebracht iſt.

Es iſt wohl der ſtärkſte Beweis für die hier entwickelte Machtfülle von Fra Filippo's Kunſt, daß ein ſo unleugbarer und nichts weniger als gleichgültiger Mangel im Allgemeinen nicht bemerkt, wenigſtens nicht gerügt wird. Der Schönheit wird ſo viel vergeben, als der Liebe! Der das Ganze beherrſchende Ton iſt der eines Frescobildes: licht, leicht, durchſichtig; Alles blond, mit roſiger Carnation, farbigen Schatten, gebrochenen Farben der Gewänder (mit nur 2 Ausnahmen) auf blauem, durch weiße Bogen unterbrochenem Grunde. Die Zeichnung aller Formen verräth ein ſehr ernſtes und einſichtsvolles Naturſtudium in der Richtung Maſaccio's. Der Styl der Gewänder iſt, ſelbſt bei Faltenreichthum, ſtreng, mit geraden Linien, breiten Flächen, ſcharfen Brüchen; in ihrer Anordnung bewährt Filippo ebenſo viel Phantaſie, als Geſchmack; reizend weiß er Haare und Kopfputz zu ordnen und mit Mannichfaltigkeit und Geſchicklichkeit Tuniken und Mäntel der Geſtalt und Bewegung anzupaſſen. Mit deutlicher Modellierung ſind alle Formen, aber ohne grelle Gegenſätze ausgeprägt. Der Farbenauftrag iſt glatt, die Ausführung überhaupt mit größtem Fleiße und mit größter Gleichmäßigkeit in allen Theilen durchgeführt, ſo daß man wohl vorausſetzen kann, daß er 4 bis 5 Jahre zur Vollendung des Werkes gebraucht hat.*) Wenige nicht glückliche

*) Fra Filippo hat dafür 1200 Florentiner Lire erhalten, die ihm 1447 ausgezahlt worden ſind. Baldinucci V. p. 354.

Reſtaurationsverſuche ausgenommen, iſt das Ganze wohlerhalten.

Ungefähr um dieſelbe Zeit führte Fra Filippo zwei Tafeln für den Palaſt der Signoria in Florenz aus, beſtimmt, den Raum über zwei Thüren einzunehmen: eine Verkündigung, und eine Viſion des H. Bernhard.*) Das Schickſal der erſtern iſt ungewiß; letztere iſt ſeit 1854 in der National-Gallery in London (Nr. 248). Dem H. Bernhard, der, umgeben von Büchern und mit Schreiben ſeiner „Homilien" beſchäftigt, vor einem aus dem Felſen gehauenen Tiſche ſitzt, erſcheint die h. Jungfrau in Begleitung mehrer Engel, um ſeine durch geiſtige Anſtrengung geſchwächten Kräfte aufzurichten.

Ebenſo ſcheinen dieſer Zeit zwei Bilder anzugehören, welche (nach Vaſari IV. p. 118) Cosmus Medicis für ſeinen Palaſt (Pal. Riccardi) von Fra Filippo in Lunettenform hatte malen laſſen: eine Verkündigung, und eine Verſammlung der HH. Cosmas, Damianus, Laurentius, Franciscus, Antonius und Petrus Martyr, um S. Johannes B. ſitzend auf der Marmorbank eines Gartens.**) Auf der Verkündigung iſt das mediceiſche Hauswappen (drei durch einen Ring zuſammengehaltene Federn) angebracht.

Neben dieſen Gemälden nennt uns Vaſari noch einige andere, wie es ſcheint, gleichzeitige, deren Spuren leider verloren

*) Baldinucci a. a. O. V. p. 354 fand in einem Buche der Proveditori di Camera di Firenze von 1446—48 unterm 16. Mai 1447 eine Bezahlung von 40 Lire an Fr. Filippo für das Bild der Madonna und des H. Bernhard, als Thürſtück der Cancelleria im Palaſt der Signoria. Auf derſelben Seite gibt Baldinucci Nachricht von der o. e. Zahlung an Fra Filippo i. J. 1447 für die Krönung Mariä in S. Ambrogio.

**) Beide Gemälde ſeit 1861 in der National-Gallery in London Nr. 666 und 667. In derſelben Sammlung Nr. 589 iſt ſeit 1857 eine Madonna, welcher das Kind von einem Engel dargereicht wird, das auch im Katalog als Fra Filippo bezeichnet iſt. Ich habe keines derſelben geſehen.

gegangen ſind, die ich indeß anführen will, theils um auf die vielfach in Anſpruch genommene Thätigkeit des Fra Filippo hinzuweiſen, theils um möglicher Weiſe zur Auffindung der Verſchollenen mitzuwirken. Als eine in Wahrheit „himmliſche Arbeit" rühmt Vaſari eine für S. Maria Primevana in Fieſole gemalte Verkündigung;*) ferner 2 Tafeln für die Nonnen delle Murate: eine Verkündigung und Geſchichten der HH. Bernhard und Benedict; in S. Apoſtolo eine von Heiligen umgebene Madonna. In Padua malte er in S. Antonio eine Krönung Mariä und einiges Andere in Fresco, wovon nichts mehr vorhanden; auch nach Rom ſchickte er Bilder, deren Schickſal unbekannt iſt.

Inzwiſchen hatte man in Prato ſein Augenmerk auf den Künſtler gerichtet, um durch ihn längſt beſchloſſene Malereien im Dom ausführen zu laſſen. Er hatte für den Dompropſt Geminiamo Inghirami**) ein ziemlich großes Gemälde vom Tod des H. Bernhard ausgeführt, das im Dome ſelbſt ſeine Stelle gefunden, auf der es noch in leidlich erhaltenem Zuſtand unter einer Glasthüre verſchloſſen aufbewahrt iſt. Der Leichnam des Heiligen liegt ausgeſtreckt auf einer Todtenbahre im Vorgrund; ihm zu Häupten ſitzt ein Mönch im graubraunen Gewand, ihm zu Füßen kniet der Stifter des Bildes im Prälatenkleid; zwiſchen Beiden hockt ein Krüppel, der ſeine vertrocknete Hand, eine Wunderheilung erhoffend, zum Todten emporſtreckt. Hinter der Bahre ſteht und kniet eine Anzahl trauernder Kloſterbrüder, die

*) Die Vermuthung der Herausgeber des Vaſari L. M., dieß Bild könnte das im Katalog der Pinakothek in München v. 1839 p. 142 angegebene ſein, iſt durchaus irrig.

**) Derſelbe verwaltete dieß Amt von 1451 bis zu ſeinem Tode 1460. Ueber Filippo's Arbeiten in Prato gibt ausführliche Mittheilungen C. F. Baldanzi, Descrizione della Cattedrale di Prato 1836 und Pitture di Fra Filippo Lippi in Prato, 1835.

das Gewand und die Füße des Heiligen küſſen. Den Hintergrund bildet eine Gebirgslandſchaft, über welcher die Dreieinigkeit ſich offenbart.

Es iſt ein bezeichnender Zug im künſtleriſchen Charakter Filippo's, daß er ſich weder in Vorſtellungen noch in Darſtellungen an die Ueberlieferung hält. Im ſtarken Selbſtbewußtſein legt er ſich Dogmen wie Erzählungen nach eignem Verſtändniß zurecht und prägt ſie in Formen aus, die er erfunden hat. Schon ſteht, wie wir geſehen, eine möglichſt wunderliche Vorſtellung der Dreieinigkeit auf ſeiner Rechnung; auch hier löſt er das räthſelhafte Geheimniß in eigener Weiſe. Im oberſten Winkel, wo der Spitzbogen des Bildes ſich ſchließt, ſchaut, von einer Engelſchaar umgeben, Gott Vater aus den Wolken; unter ihm ſchwebt die ſymboliſche Taube; darunter erſcheint mit jugendlichem Angeſicht, die Arme ausgebreitet, von einem Cherub getragen, der Sohn, in der Mitte von Engeln, die ihre Arme zur Erde ſenken. — Hier gibt uns der ſinnreiche Künſtler neue Räthſel auf. In der öden Gebirgsgegend iſt ein Kind zur Welt gekommen; an einer andern Stelle ſieht man einen weißgekleideten h. Mönch (S. Bernhard?) im Gebet; an einer dritten denſelben bei einem Einſiedler im ſchwarzen Gewand.

Das ganze Bild, vornehmlich die Gruppe um den Todten, durchdringt eine tiefe und wahre Empfindung. Die Köpfe ſind charakter- und ausdrucksvoll und von vollkommener Durchbildung, haben aber wenig Farbe. Deſto ſchöner und feiner iſt die Zeichnung und der Styl der Gewänder.*)

Schon unter Inghirami's Vorgänger, Niccolo Milaneſi, 1430 war beſchloſſen worden, den Domchor ausmalen zu laſſen.

*) Das Wappen des Inghirami, ein Granatbaum mit rothen Blüten, iſt auf dem Bilde angebracht.

Was von Jahr zu Jahr verſchoben worden, wurde endlich 1456 ausgeführt und Fra Filippo mit der Ausführung beauftragt; und zwar ſollte — mit Rückſicht auf den Schutzheiligen der florentiniſchen Republik, zu welcher Prato gehörte — auf der einen Seite des Chors das Leben des Täufers Johannes, auf der andern das Leben des H. Stephanus, als des Schutzpatrons von Prato geſchildert werden. In faſt erſchreckender Weiſe tritt hier in einzelnen Darſtellungen die künſtleriſche Verirrung Fra Filippo's hervor, auf die ich bei Gelegenheit der „Krönung Mariä" als unausbleiblich hingewieſen habe. Gewiß ſchönere Frauenbilder hat die italieniſche Kunſt nur wenige aufzuweiſen, als Filippo dem Gaſtmahl des Herodes beiwohnen läßt; die Darſtellung ſelbſt aber hat mit ihrer Aufgabe faſt gar keinen Zuſammenhang.

An der Decke, gleichſam im Himmel, ſitzen, von Engeln umgeben, die vier Evangeliſten.

Die Geſchichte des Johannes nimmt die Wand rechts vom Eingang ein. Der obere Abſchluß iſt in 2 Felder getheilt, auf deren einem die Geburt des Johannes — Eliſabeth im Bett von Wärterinnen bedient, die das Kind der Amme übergeben — auf dem andern ſeine Namengebung — Zacharias will den Namen auf eine Tafel ſchreiben — bildlich dargeſtellt ſind.*) Darunter ſieht man des Knaben Johannes Abſchied von den Aeltern, da er das Haus verläßt, um in die Wüſte zu gehen, wo man ihn bald einſam wandeln, bald im Gebete knieen, und endlich auch der Menge predigen ſieht. Die untere Abtheilung iſt dem Gaſtmahl des Herodes und ſeinen für Johannes verderblichen Folgen gewidmet. Der Vierfürſt ſteht in ſtei-

*) Es iſt mir mit aller Anſtrengung nicht gelungen, dieſe Bilder der obern Abtheilung auf der mit Staub dick bedeckten Wand zu erkennen; ich gebe ihren Inhalt nach Crowe ꝛc. II, 338.

ſer Haltung vor der mit Gäſten beſetzten Tafel, ohne dem Springtanz ſeiner Tochter, der ihn bis zur unbeſchränkten Gewährung einer Bitte von ihr entzückt haben ſoll, nur die geringſte Aufmerkſamkeit zu ſchenken. Es iſt eine wunderhübſche, in ein leichtes, weißes Gewand mit weiten, langen Ueber- und blauen engen Unterärmeln gekleidete Perſon, die daſſelbe mit der linken Hand aufhebend, mit nach rückwärts ausgeſtrecktem rechten Arm und rechten Bein, auf der Spitze des linken Fußes ſtehend, eine zwar zierliche aber doch eigentlich durch das mangelnde Widerſpiel von rechts und links ungeſchickte Tänzerbewegung macht. Eine nicht minder ausgezeichnete Schöne befindet ſich unter den Tiſchgäſten. An einem zweiten Tiſche in demſelben Raume ſitzt Herodias allein; die Tochter reicht ihr knieend das (im Raume links vor dem Gaſtmahl) abgeſchlagene Haupt des Johannes auf einer Schüſſel und ſieht ſich dabei nach uns um; ein gekrönter und mit Perlen geſchmückter junger Mann zur Linken, auf welchen Herodias hinweiſt, äußert ſein Bedauern, und zwei wunderſchöne Mädchen zur Rechten entfernen ſich mit dem Ausdruck des Entſetzens. Alles Einzelne iſt von bewundernswürdiger Schönheit, in edlem Styl und hoher Vollkommenheit gezeichnet, in der Ausführung ein Muſterbild für Frescomalerei; aber als Ganzes — ohne Einheit und dramatiſche Wahrheit — wirkungslos.

An der entgegengeſetzten Wand iſt die Geſchichte des H. Stephanus, und zwar mit ihrem legendenhaften Anfang erzählt. Ganz oben in der Lunette beginnt die Bilderfolge mit der Geburt des Heiligen. Die Mutter liegt im Bett, vor ihr ſteht eine Dame von Stande, links eine Dienerin mit einem Paquet auf dem Kopf, eine andere neben dem Bett. Ein Dämon vertauſcht das neugeborene Kind gegen ein anderes; die Amme ſchläft am Kopfende der Wiege; aber ein Knabe ſchreit auf im Schreck über

die geſpenſtige Erſcheinung. — Im nächſten Bilde ſieht man die Errettung des Kindes (Stephanus) durch ein wildes Thier, vor welchem der Dämon die Flucht ergreift. — In der Abtheilung darunter erfolgt die Ordination des H. Stephan durch einen Biſchof. Er wird dann in ein Haus geführt, um daſelbſt einen Wahnſinnigen von den ihn peinigenden Teufeln zu befreien. Daran reiht ſich rechts ſein Vortrag in der Synagoge; und (in der Ecke) ſeine Steinigung. In der unterſten Abtheilung iſt die Klage über ſeinen Tod.*) An der in der Mitte einer kleinen altchriſtlichen Baſilica auf der Bahre liegenden Leiche ſitzen zwei Klageweiber am Kopfe und Fußende; umher, zu beiden Seiten, ſtehen viele Männer in weltlicher Kleidung; auch einige Mönche, den kirchlichen Todtendienſt zu verrichten. Man erkennt den vorderſten rechts als Carl von Medicis, den Nachfolger Inghirami's am Dom, nach deſſen Tode 1460. Die Compoſition iſt auffallend dürftig; die Figuren ſind ohne alle Gruppierung, ſtreng horizontal, ohne Aeußerung einer Empfindung oder Seelenregung auf zwei Stufen neben einander geſtellt. Die Bildniſſe freilich ſind mit energiſchem Naturalismus gezeichnet, und ſehr vorzüglich. An der Stufe links ſteht „Frater Filippus op.“, eine neue, oder erneute Inſchrift. An der Fenſterwand ſind die HH. Gualbertus und Albertus abgebildet. Bei dem ganzen Werke, von Fra Filippo nach mancherlei Unterbrechungen erſt im J. 1464 vollendet,**) hat ſich ſein ausgezeichneter Schüler,

*) Eine Abbildung in ſehr kleinem Format bei Crowe ꝛc. II. p. 341.

**) In einem Buche „Selva di Memorie“, das im Archiv des Capitels von Prato aufbewahrt wird, ſteht unterm 6. April 1464, daß die Deputation, welche die Zahlungen an Fra Filippo nachzuſehen beauftragt war, erklärt, es ſei wenig Ausſicht auf Vollendung ſeines Werkes, wenn ſich nicht Meſſer Carlo de' Medici ins Mittel ſchlage, und dem Fra Filippo als letzte Friſt dafür das Ende des Auguſtmonats feſtſetze. Vaſari L. M. IV. p. 125. Anm. 1.

Fra Diamante, mehrfach betheiligt; doch iſt nicht mit Sicherheit auszuſcheiden, was von ihm herrührt.

Wenn Fra Filippo in ſeinen Jugendwerken ſichtlich unter dem Einfluß Fieſole's ſteht, in ſeinen mittlern Jahren ſeine eigenſte, von jedem Andern unabhängige Natur offenbart, ſo wirken gegen Ende ſeines Lebens in den Fresken des Domes zu Prato, namentlich in dem letzterwähnten Bilde, bei allmählich ſinkenden Kräften, in der Aufſtellung der Geſtalten und in der Auffaſſung und Ausführung der Bildniſſe die Eindrücke nach, die er in früheſter Jugend aus den Werken Maſaccio's bekommen. Ein Ernſt, eine Gründlichkeit und Energie ſprechen aus dieſen männlichen Bildniſſen, vor denen ſelbſt die Schönheit ſeiner Frauen verſtummt, und der Mangel an Phantaſie und entſprechender Löſung der eigentlichen Aufgabe kaum empfunden wird.

Bevor wir nun zu ſeinem letzten großen Werke, der Ausmalung der Domkuppel von Spoleto uns wenden, wird es nicht unpaſſend ſein, eine Nachleſe theils unter den kleineren, chronologiſch nicht feſtgeſtellten, theils unter denjenigen Werken zu halten, die entweder zu Grunde gegangen, oder vorläufig verſchollen ſind.

Vaſari erzählt (IV, 117.), daß Fra Filippo eine Tafel für den Capitelſaal von S. Croce gemalt habe. In der Capella de' Medici in S. Croce ſah Richa (Chiese fior. I, 104) eine Madonna in trono zwiſchen den HH. Cosmas und Damianus, Antonius und Franciscus, die gegenwärtig als ein Werk Fra Filippo's in der Sammlung der Akademie (Saal I. Nr. 40) hängt. Es führt meiner Anſicht nach den Namen mit Unrecht; die dazu gehörige Predella iſt von Peſellino.

Reizend dagegen und unzweifelhaft von Filippo ſind verſchiedene Madonnenbilder, ausgezeichnet durch die Schönheit der Mutter

und die Häßlichkeit des dicken Kindes, das übereinſtimmend mit dem Einen der beiden Knaben (auf dem Bilde der Krönung in der Akademie) das Bildniß ſeines eigenen Söhnchens iſt. Ein ſolches Bild iſt jenes in der Sammlung der Uffizien, auf welchem zwei Engelknaben im Freien das Chriſtkind emporheben und der Mutter darreichen, die ſchwankend zwiſchen Liebe und Verehrung die Hände gefaltet ihm entgegenſtreckt.*) — Eine köſtliche Handzeichnung zu dieſem Bilde bewahrt gleichfalls die Sammlung der Uffizien; eine Wiederholung befindet ſich in der Sacriſtei der Innocenti zu Florenz, und eine ganz ähnliche Compoſition, aber mit nur einem Engel, in der National-Gallery in London.

In denſelben Kreis gehört auch das Madonnenbild im Cab. XIX. der Pinakothek von München, auf welchem der kleine, dicke, häßliche Junge im weißen, ärmelloſen Hemdchen auf der Mutter Schooß, ihr zugewendet ſitzt, beide Händchen nach ihr emporſtreckt, und Miene macht aufzuſtehen und ſie zu liebkoſen; worauf ſie indeß nicht achtet, vielmehr ſeitwärts niederſieht. Mutter und Kind ſind blond, von roſiger Carnation mit röthlicher Modellierung, die Kleidung licht (blau und roth); der landſchaftliche Hintergrund grünlich braun.

Für Meſſer Jacopo Bellucci in Piſtoja malte Fra Filippo eine Verkündigung, die über einem Altar in S. Jacopo ihre Stelle erhielt. Sie kam aus der Kirche in Privatbeſitz des Cav. Aleſſ. Bracciolini und iſt jetzt verſchollen. — Im Hauſe des Lodovico Capponi zu Florenz war ein köſtliches Madonnenbild Filippo's; es kam in die Sammlung Demidoff; ſein jetziger Beſitzer iſt mir nicht bekannt.

Bei Bernardo Vecchietti, einem florentiniſchen Edelmann,

*) Abbildung in der „Galleria di Firenze“ T. III. p. 1.

ſah Vaſari einen H. Auguſtinus von Filippo, ein kleines, zierliches Cabinetbild. Es befindet ſich jetzt in den Uffizien, im erſten Saal der toscaniſchen Schule Nr. 1179. St. Auguſtinus, in ſchwarzer Capuze mit goldnen Lichtern und gelbrothem, blau geſäumtem Mantel, ſitzt in einer caſettierten, grauen Niſche (in deren Lunette ein Madonnenbild in Relief gemeißelt iſt), vor welcher ein außen grüner, innen hellrother Vorhang zurückgezogen iſt, an einem Tiſche, der die ganze Breite der Niſche ausfüllt, und ſchreibt. Zerſtreute Papierſchnitzel und Federn liegen am Boden. Wie klein auch das Bild: die Zeichnung iſt im großen Styl und von reinen Formen; kräftig, harmoniſch in der Farbe; ruhig in Haltung und Ausdruck der Geſtalt; vollendet in der Aus- und gleichmäßigen Durchführung — eine Perle der Sammlung.*)

Für Domenico in Perugia (wohin Fra Filippo 1461 berufen worden, ſein Urtheil über ein Bild von Bonfigli abzugeben ſoll er eine Madonna in trono zwiſchen den HH. Petrus, Paulus, Ludwig und Antonius Abbas gemalt haben (Vaſari IV, 126), eine Tafel, die ſpäter in mehre Theile getheilt angeblich in einem Zimmer des Convents aufbewahrt wurde. Im jetzigen ſtädtiſchen Muſeum, wohin alle beweglichen Gemälde aus den aufgehobenen Kirchen und Klöſtern gebracht worden, iſt keines von Fra Filippo.**)

Für Signore Gismondo (Malateſta?) malte Filippo im J. 1454 einen H. Hieronymus (Ricordi di Lorenzo di Bicci, MS.

*) Abbildung in der Galleria di Firenze T. III. p. 121. Dieß Bild wird in Burkhard's Cicerone, 2. Aufl. S. 805 „mit Sicherheit dem Filippino zugeſchrieben."

**) In der Sammlung Reiſet in Paris iſt (nach O. Mündler's Angabe in v. Lützow's Zeitſchrift für bildende Kunſt II, 279) eine Madonna von Fra Filippo zwiſchen Petrus, Antonius und Engeln, die möglicher Weiſe das obige Bild ſein könnte.

in der Bibliothek der Uffizi), deſſen Schickſal unbekannt geblieben. Vaſari L. M. II, 255. not. 1.

Ein H. Laurentius auf dem Thron zwiſchen Cosmas und Damianus, urſprünglich für Meſſer Aleſſandro degli Aleſſandri in ſeine Capelle der Villa in Vincigliata bei Fieſole gemalt und mit den Bildniſſen der Familie Aleſſandri, auch andere Heilige zur Seite, befindet ſich jetzt, einestheils in ein Rundbild verwandelt, anderntheils die Heiligen der Seitenbilder zuſammengefügt, im Hauſe Aleſſandri, Borgo degli Albizzi zu Florenz.

Im Auftrag von Giovanni de' Medici malte Fra Filippo im J. 1457 für den König von Neapel eine das Jeſuskind anbetende h. Jungfrau zwiſchen S. Michael und einem ältern Heiligen, ein Bild, das nach den Aeußerungen Giovanni's in einem Briefe an Bart. Serragli*) dem König wohlgefallen hat. Es iſt ſpurlos verſchwunden. Bilder im Muſeo nazionale zu Neapel, das Jeſuskind, von 2 Engeln der h. Jungfrau dargereicht, dann eine Verkündigung mit den HH. Johannes und Andreas, haben das Gepräge der Schule Filippo's, nichts mehr. — Daſſelbe gilt von dem großen Bilde der Verkündigung in München (im IX. Saale der Pinakothek) wenn es nicht durch vielfältige Uebermalung um ſeinen urſprünglichen Werth gebracht iſt. Die Compoſition ſteht in einiger Beziehung zur Verkündigung von S. Lorenzo: Madonna ſteht in einer, nach einem Garten offenen Arcaden-Säulenhalle vor ihrem Betpult; der Engel mit dem Lilienſtengel kniet vor ihr; ein andrer ſteht als Zeuge in der Thüre hinter ihm; und über dieſem iſt Gott Vater, von Engeln umgeben, ſichtbar, der die ſymboliſche Taube niederſendet.**)

Im Berliner Muſeum (Nr. 58) iſt eine Madonna mit dem Kind, Halbfigur, in einer überbogten Niſche, ein ächtes Bild,

*) Die auf dieß Bild bezüglichen Briefe S. bei Gaye I, 175 f. u. 180.

**) Das Bild hängt für eine genaue und ſichere Beurtheilung zu hoch.

und wahrſcheinlich dasjenige, das (nach Vaſari IV, 125—126) Fra Filippo für den Magiſtrato degli Otto gemalt hat. Ein zweites Bild von Filippo in dieſem Muſeum (Nr. 95) die Gemeinde, von zwei Engeln unter dem Mantel der Madonna (ohne Jeſuskind) gehalten, zu ihrer Rechten die Männer, zur Linken die Frauen, gehört zu den vorzüglichen Leiſtungen des Meiſters. Er ſelbſt kniet unmittelbar vor der h. Jungfrau, ſeine Lucrezia auf der Frauenſeite. Viele ſchöne Bildniſſe ſchmücken dieß treffliche, durch eine leichte, durchſichtige Farbe ausgezeichnete Gemälde.

Es mag um 1465 geweſen ſein, daß Fra Filippo nach Spoleto berufen wurde, um die Abſis im dortigen Domchor in Fresco auszumalen. Er unterzog ſich dieſer Aufgabe unter Beihülfe ſeines Schülers, des Fra Diamante. Viel Abwechslung gab es nicht in den Gegenſtänden, die von der Kirche zur Ausſchmückung ihrer Wände und Altäre gewählt wurden; und wieviel auch Filippo's Fleiß hervorgebracht, — ſeine Phantaſie war auf einen kleinen Kreis von Aufgaben angewieſen. Auch hier waren es wieder die mehrfach von ihm behandelten Stoffe aus dem Leben der h. Jungfrau, die den Inhalt ſeiner Darſtellungen bildeten, und denen er eine neue Seite abzugewinnen hatte: die Verkündigung und die Geburt Chriſti, der Tod und die Verklärung Mariä.

Die halbkreisrunde, mit einer Halbkuppel gewölbte Chornische iſt in der untern Abtheilung durch 2 Pilaſter in 3 ungleiche Felder getheilt, deren mittleres das breitere iſt. Auf dem Felde links iſt die Verkündigung dargeſtellt. Die h. Jungfrau ſitzt in einer nach vorn offnen Celle, mit dem Rücken gegen die Wand gekehrt, außerhalb welcher der Engel demüthig knieend, die Rechte auf der Bruſt, in der Linken den Lilienſtengel, ſeine Botſchaft ausrichtet, die von einem Lichtſtrahl begleitet und beſtätigt wird, der von Gott Vater in der Höhe ausgeht und auf wel-

chem die Taube des h. Geiſtes durchs Fenſter in die Celle fliegt. Neu in der Darſtellung iſt, daß Maria dem Engel den Rücken zukehrt und erſtaunt ſich nach ihm umſieht, ohne ihre Stellung zu ändern. Sie iſt nicht ſehr jugendlich, mager in den Formen, hart in der Zeichnung; ihr Haar iſt blond, die Kleider haben die üblichen Farben; der Engel trägt einen violetten Mantel und hat volles Lockenhaar. — Gegenüber iſt das Bild der Geburt Chriſti. Maria kniet vor dem in der Mitte auf der Erde liegenden nackten Kinde in anbetender Stellung, mit über den Kopf gezogenem weiten Mantel. Ihr gegenüber ſitzt Joſeph und ſieht in etwas mürriſcher Stimmung nieder auf das Kind. Ochs und Eſel ſchauen aus dem Stall hervor. Links hinter Maria ſtehen 2 junge Hirten, mit andächtiger Geberde, die bei dem Einen ſo lebhaft nach Anmuth und Anſtand ſtrebt, daß er die Andacht darüber vergißt; rechts ſteht ein dritter, der von einem Engel auf das Kind aufmerkſam gemacht wird. In der Höhe knieen drei lobſingende Engel auf einer Wolke. — Das Mittelbild enthält den Tod der Maria und erinnert in der Anordnung lebhaft an den Tod des H. Stephan in Prato. Auf dem quer vor uns in der Mitte aufgeſtellten Todtenbett liegt alt von Ausſehn und entſeelt die h. Jungfrau; vor dem Bett, uns zugekehrt, knieen zwei Klageweiber; links, am Kopfende des Bettes ſtehen 11 Apoſtel, von denen Petrus das Gebet lieſt; rechts am Fußende ſtehen 3 Engel mit Kerzen und hinter ihnen 4 Bildnißgeſtalten, deren eine in derſelben Stellung am Begräbniß Stephan's theilgenommen, und in welcher wir deutlich den Maler, Fra Filippo, wieder erkennen. Im Hintergrund, einer felſigen Landſchaft, erſcheint Chriſtus im Lichtglanz der Mandorla und feiert die Wiedervereinigung mit ſeiner durch den Tod verjüngten, vor ihm in's Knie geſunknen Mutter. — Die ganze obere Abtheilung iſt von der Krönung Mariä eingenommen.

Es iſt ein ſchönes und herrliches Bild, einheitlich im Gedanken, in der Anordnung klar, groß im Styl und vollkommen in der Ausführung; und doch fehlt ihm der Zauber des Bildes von 1441, jene ſelbſt in den Verirrungen noch reizende Unbefangenheit und nahebei gedankenloſe künſtleriſche Begeiſterung. Maria, blaß und ſchön, mit feinen Zügen, demüthigem Ausdruck, die Hände vor der Bruſt gefaltet, einen weißen Schleier über dem Kopf, mit einem dunkelrothen Unterkleid und halbvioletten, golddurchwirkten Mantel angethan, kniet, halb gegen uns gewendet, vor Gott Vater, der mit Krone und Mantel geſchmückt auf dem auf Wolken ruhenden Throne ſitzt, mit der Linken ihr die Krone des ewigen Lebens aufs Haupt ſetzt und mit hocherhobener Rechten den Segen ſpendet. Rechts und links hat ſich ein Chor von Engeln aufgeſtellt, theils um Blumen zu ſtreuen, theils um die feierliche Handlung mit Muſik zu begleiten, theils auch um nur dabei zu ſein. Ueber ihnen ſchweben 2 beſonders große Engel mit dem Auftrag, wie es ſcheint, die Welt auf die hohe Bedeutung des Ereigniſſes aufmerkſam zu machen. Unterhalb des Engelchores knieen anbetend zur Linken eine Anzahl heiliger Männer, zur Rechten heiliger Frauen. An lebendigen Motiven der Darſtellung war Filippo auch in jungen Jahren nicht ſehr reich; hier fehlen ſie faſt ganz; auch in der Ausführung ſpürt man die ſchwächer werdenden Kräfte. Filippo ſtarb vor der Vollendung des Werkes, die Fra Diamante im J. 1470 bewerkſtelligte, am 8. October 1469.*) Es dürfte ein vergeblicher Verſuch ſein, wollte man ausſcheiden was ſeine Arbeit, was Filippo's ſei. Da Frescomalereien aber in der Höhe angefangen werden

*) Nur beiläufig ſei ein „Man ſagt" erwähnt, das ungeachtet ſeiner Plattheit von Vaſari (IV, 128) aufgenommen iſt, daß ihn die Verwandten ſeiner Lucrezia hätten vergiften laſſen.

müſſen, ſo ergibt ſich, daß nur an den untern Bildern die Hand Filippo's vermißt werden kann.*)

Aus dem Leben und über den Charakter des Fra Filippo iſt mancherlei berichtet worden, das zum Theil unerwieſen iſt, zum Theil auf Uebertreibung beruhen dürfte. Wenn Vaſari (IV. p. 116) erzählt, daß Filippo als junger Mann, während eines Aufenthaltes in der Marc Ancona eines Tages mit einigen Freunden eine Spazierfahrt in einer Barke gemacht und mit denſelben von mauriſchen Seeräubern gefangen genommen und in die Barbarei geſchleppt worden, wo er 18 Monate lang in Ketten Sclavendienſte thun mußte, bis es ihm einfiel, mit einer aus dem Feuer genommenen Kohle das Bildniß ſeines Herrn auf eine weiße Wand zu zeichnen, was, als ein Wunder angeſtaunt, ſeine Befreiung zur unmittelbaren Folge hatte: ſo iſt das eine, wenn auch nicht ſehr wahrſcheinliche, auch durch nichts beglaubigte, doch nicht gerade unmögliche, jedenfalls eine recht hübſche Künſtlergeſchichte; wenn Vaſari aber weiter erzählt, daß Filippo für ſeinen Herrn Einiges in Farben gemalt, ſodann ſicher nach Neapel geführt worden, wo er für König Alfonſo, damals Herzog von Calabrien, eine Tafel für die Palaſtcapelle gemalt habe, ſo iſt dieß ganz aus der Luft gegriffen und macht die ganze Erzählung zweifelhaft. Alfonſo, Herzog von Calabrien, iſt (nach Muratori) im J. 1447 geboren, zu welcher Zeit Filippo bereits ein vielbeſchäftigter Künſtler war; die Tafel aber für den König Alfonſo von Neapel hat er, wie wir oben geſehen, im J. 1457 gemalt.

An derſelben Stelle berichtet Vaſari, daß Filippo in ſeinem 18. Jahre das Mönchsgewand abgelegt und das Kloſter ver-

*) Eine, freilich ſehr ungenügende Abbildung gibt Roſini a. a. O. I. Taf. 72.

laſſen habe. Wäre dieß wahr, ſo hätte er mit dieſem Schritt das Recht verwirkt, ſich Fra (oder Frater) zu nennen. Allein nicht nur, daß er ſich in ſeinen Briefen ſtets ſo unterſchreibt, ſondern daß er ſich auch auf der Altartafel für S. Ambruogio (1441) im Carmelitergewand abgebildet und als „Fr. Philippus" darauf genannt hat, ſo wird er ſein Lebelang, in allen Briefen und wo von ihm die Rede iſt, als Frate angeführt; und im Necrologium von S. Carmine in Florenz, dem er als Mönch angehörte, heißt er noch im Tode Frater Philippus. Aus alledem geht hervor, daß er ungeachtet ſeiner wilden Ehe, dem Namen nach, Mönch geblieben; ja, es hat ſelbſt die geiſtliche Oberbehörde kein Hinderniß darin geſehen, ihn im J. 1452 zum Capellan des Convents von S. Giovannino zu Florenz, und 1457 zum Rector von S. Quirico zu Legnaia zu machen.*)

Wir begegnen übrigens noch andern Widerſprüchen im Leben Fra Filippo's. Schon im J. 1438, alſo mit 26 Jahren, gehörte er — nach dem Ausſpruch eines Kunſtgenoſſen — zu den beſchäftigtſten Malern; und im J. 1439 ſchildert er Giovanni de' Medici ſeine bittere Armuth.**) Wie läßt ſich beides vereinen? Nach Vaſari's Charakterſchilderung Filippo's würde ein luſtiges, leichtſinniges Leben, vornehmlich ſeine allzugroße Luſt an Liebesabenteuern zur Erklärung dienen. Mit gewohntem grellen Farbenauftrag erzählt Vaſari, daß Fra Filippo ſo ſehr von ſinnlicher Begierde beherrſcht geweſen, daß er, ſobald er ein Frauenzimmer ſah, das ihm gefiel, alle Mittel in Bewegung ſetzte, es zu beſitzen; und daß er, wenn dieß ihm nicht gelang, ſeine Flamme zu löſchen ſuchte, indem er es in einem ſeiner Bilder conterfeite. „Ein Sclave dieſer Begierde (erzählt

*) Crowe ꝛc. II. p. 328 und 331; nach urkundlichen Mittheilungen von G. Milanesi; ib. p. 324.

**) S. oben p. 226. Gaye I. p. 141.

Vaſari weiter), ward er oft ſehr läſſig im Arbeiten, ſo daß Cosmus Medicis, als er einſt in deſſen Hauſe etwas zu arbeiten hatte, ihn geradezu einſperren mußte, um ihn bei der Arbeit zu halten; was ihm doch mißlang, da Filippo ſich ein Seil aus ſeinem zerſchnittenen Bettlaken machte, und daran durch das Fenſter ſich niederlaſſend den Weg in's Freie fand." — Wir werden nicht irre gehen, wenn wir aus dieſer in Vaſari's Novellenſtimmung geſchriebenen Geſchichte nur herausnehmen, daß Fra Filippo, was uns bereits ſeine Bilder gelehrt, von den Reizen der Sinnenwelt, und vor allen der weiblichen Schönheit mit Uebermacht angezogen wurde. Erinnern wir uns, daß Filippo der Erſte geweſen, der die nachmals ſo oft und ſo wohlfeil von Andern verwerthete künſtleriſche Erklärung des „Fleiſch gewordenen Wortes" im Bilde gegeben, und damit auf die innige Verbindung von Geiſt und Fleiſch hingewieſen hatte; und daß, wenn die alte Kunſt ſich mehr oder weniger hoch über die Körperwelt geſtellt, er unmittelbar aus ihr die Lebenskraft für ſeine Schöpfungen geholt: ſo begreifen wir die in ihm vielleicht bis zur zeitweiſen Ausartung geſteigerte Macht der Sinnlichkeit. Um aber auch zu begreifen, daß er bei vielen Aufträgen und bei allem Fleiß in Noth gerathen konnte, bedarf es keiner Annahme von Ausſchweifungen; da man ſich nur zu erinnern braucht, daß er neben ſeiner Familie 6 erwachſene, mittelloſe Nichten zu verſorgen hatte, und daß er für ſeine Arbeiten kärglich genug belohnt wurde.*) Nachdem man ihn verloren, dachte

*) Pietro de' Medici verweigert 1439 die Annahme und Bezahlung eines beſtellten Bildes; an dem Altarbild für die Kirche S. Margherita hatte er, wie Domenico Veneziano an Giov. de' Medici ſchreibt, 5 Jahre zu thun; die Krönung Mariä für S. Ambrogio, ein viel umfangreicheres Bild, iſt 1447 mit 1200 fl. bezahlt worden; für ein Madonnenbild mit 2 heiligen Nebenfiguren hofft er vom König von Neapel 100 fl. zu erhal-

man daran, ihn ſeinem Werthe gemäß zu ehren. Lorenzo de' Medici erbat ſich von den Bürgern Spoleto's — aber vergebens — den Leichnam Filippo's, um ihm in S. Maria del Fiore in Florenz beizuſetzen, und errichtete dafür ihm ein Denkmal im dortigen Dom unter der Orgel, für welches Agnolo Poliziano die Grabſchrift gemacht hat.

Kunſt- und Zeitgenoſſen zweiten Ranges.

Aleſſo Baldovinetti. Coſimo Roſſelli. Bartolommeo della Gatta. Die Pollajuoli. Andrea del Verrocchio.

So reich und vielſeitig ſich die toscaniſche Malerei im 15. Jahrh. entwickelt hat, ſo kann die Geſchichte im Ganzen doch nur wenige Meiſter als die eigentlichen Träger dieſer Entwickelung aufführen. Neben Maſolino und Maſaccio, Fra Giovanni Angelico da Fieſole, Fra Filippo Lippi, Benozzo Gozzoli, Sandro Botticelli, Filippino und Domenico Ghirlandajo fallen die übrigen von der Kunſtgeſchichte des Jahrhunderts verzeichneten Namen nicht ſchwer in's Gewicht. Dennoch verdienen — wenigſtens einige von ihnen als verbindende Mittelglieder Beachtung; und wie ich früher des Parri Spinelli, Andrea del Caſtagno, Domenico Veneziano u. A. gedacht, will ich auch einige ſpätere Kunſt- und Zeitgenoſſen der großen Meiſter von meiner Darſtellung nicht ausſchließen.

---

ten. Das Alles wirft keine Schätze ab; und wenn er dem Neri di Bicci am 1. Febr. 1454 die Summe von 200 fl. zur Aufbewahrung gibt, ſo ſieht er ſich genöthigt, kurz danach 30 davon zurückzunehmen für nöthige Auslagen zu einem Bilde. (Baſari L. M. II. p. 255 not. 1.)

Aleſſo Baldovinetti, geb. 1422, geſt. 1499, hat in ſeinem langen Leben und mit ſehr lebendiger Liebe zur Kunſt nur wenig Werke geſchaffen, von denen etwa nur drei, und überdieß in einem äußerſt mangelhaften Zuſtande, auf uns gekommen. Das bekannteſte iſt die Geburt Chriſti, im Vorhof der Annunziata in Florenz, vor dem Eingang zur Kirche links, in Fresco untermalt und mit einer unhaltbaren Tempera vollendet, ſo daß es bis auf kaum kenntliche Reſte der Compoſition verſchwunden iſt. Dieſe erinnert an jene „Geburt Chriſti" im Louvre, die — mit ſehr zweifelhafter Berechtigung — dem Fra Filippo zugeſchrieben wird.*) Maria kniet vor dem nackt am Boden liegenden Kind, neben welchem Joſeph ſitzt; 2 Hirten ſtehen neben Ochs und Eſel hinter dem Kind; die Verkündigung der Hirten iſt im Hintergrund, in einer Landſchaft dargeſtellt. Eine Schlange, wohl das Sinnbild der durch die Geburt Chriſti überwundenen Macht der Sünde, kriecht über das Gemäuer der Hütte, vor welcher die Scene aufgeführt iſt.

Ein zweites Bild Aleſſo's, das aus der Villa di Caſaggiolo ſtammt, ſieht man, durch theilweiſe Uebermalung beſchädigt, im erſten Corridor der Uffizien, eine Madonna in trono, zu ihrer Rechten die HH. Johannes Bapt., Cosmas, Damianus ſtehend, und S. Franciscus knieend; zur Linken Laurentius und 2 andere Heilige ſtehend, und S. Dominicus knieend. — Das dritte Bild ſtammt aus St. Trinità in Florenz, und iſt jetzt, ebenfalls ſehr beſchädigt, in der Sammlung der Akademie, in der Gall. d. Quadr. ant. Nr. 2, eine Dreieinigkeit, umgeben von einem Kranz von Cherubim, von denen einige einen reichverzierten Vorhang halten, knieend angebetet von den HH. Benedictus und Antonius.

---

*) Abbildung in der Etruria pittr. vgl. oben S. 225.

Aleſſo's Zeichnung iſt hart und trocken; ſeine Gewandformen ſind eckig und dünn; ſeine Körperformen ohne Schönheitſinn magern Modellen entlehnt; mehr noch die genaue Nachbildung kleiner Details in Nebendingen laſſen ihn als einen ziemlich befangenen Naturaliſten erſcheinen. Als ſein Hauptverdienſt wird ſeine Kenntniß der Moſaik-Technik gerühmt, die ihm 1482 den Auftrag zugezogen, die Moſaiken der Kuppel des Baptiſteriums zu reſtaurieren, und 1483, ein Moſaikbild für die Lunette des Portals gegenüber der Domfaçade zu fertigen. — In der Galerie von Modena iſt von Aleſſo eine heilige Familie (von $^1/_4$ Lebensgröße): Maria, ein liebliches, unſchuldiges Mädchen, betet das Kind an; dabei ſind 2 Engel und der kleine Johannes, darüber Cherubim. Hintergrund, Landſchaft und Architektur, in tiefem Farbenton; auch die Gewänder haben kräftige Farben, die Carnation iſt licht. Noch weiß man von ihm, daß er die Zeichnung zu dem Bildniß Dante's gemacht, das von Michelino ausgeführt an einer Seitenwand des florentiniſchen Doms angebracht iſt.

Wie Baldovinetti an Fra Filippo ſein Vorbild geſucht, ſo ſucht ein etwas jüngerer Zeitgenoſſe von ihm in die Wege Fieſole's, und mehr noch Benozzo's einzulenken. Coſimo Roſſelli, geb. 1439, geſt. um 1506, erhielt 14jährig ſeinen erſten Unterricht in der Kunſt von Neri di Bicci, ging aber bereits nach 3 Jahren ſeine Wege, auf denen er, wenn auch keine Höhe erreichte, doch etwas über die Mittelmäßigkeit hinauskam. Er war ſehr fleißig und hat das Glück, daß viele ſeiner Gemälde in Tempera und in Fresco erhalten ſind.

Sein früheſtes Werk iſt eine Altartafel für die Kirche S. Ambruogio. (3. Altar links): die h. Jungfrau, aufgenommen in den Himmel, umgeben von einem Kranz von Cherubim; über ſich den ewigen Vater; vor ſich 4 Engel, die ihr Lilien darreichen; unter ſich die HH. Ambroſius und Franz mit landſchaft-

lichem Hintergrund. Auf der Predella die Bestätigung der Ordensregel des H. Franz, dessen Stigmatisierung und Tod. — Die Unbeholfenheiten und Schwächen des Bildes muß man auf die Rechnung eines Erstlingswerkes setzen.*) Inzwischen hat sie Cosimo auch in spätern Arbeiten noch nicht überwunden. In der Sammlung der Akademie zu Florenz (Qu. gr. 45.) ist, dem Convent der Annunziata entnommen, das Bild der H. Barbara zwischen Johannes d. T. und Matthias, mit der Unterschrift: Barbara diva tibi tabulam sanctissima cetus — Theutonicus posuit qui tua festa colit. In diesem Bilde ist Cosimo bei strengen Umrissen steif und trocken, ohne Gedanken und Motive, wie ohne Schönheit der Formen und Verhältnisse, sehr licht in der Färbung.**) — Eine Stufe höher steht das Bild der Krönung Mariä,***) im I. Corridor der Uffizi, in welchem Cosimo Anklänge an Fiesole kundgibt. Maria erscheint fast mädchenhaft, Christus väterlich; in der musicierenden Engelschaar sind die runden Kindergesichter vorherrschend. Der Gesammtton ist licht und wird nur durch den dunkelblauen Mantel neben dem ganz weißen Gewand Maria's unterbrochen. — Ein unmittelbarer Schüler Fiesole's kann Cosimo nicht gewesen sein; wohl aber hatte sich ihm die Gelegenheit dargeboten, sich mit dessen Kunstweise näher vertraut zu machen, indem ihm ein angefangenes Werk Fiesole's zu vollenden aufgetragen wurde: das (gegenwärtig im Museum von Berlin befindliche) Jüngste Gericht, in dessen unterer Abtheilung die Hand wieder zu erkennen ist, welche die o. g. „Krönung Mariä" ausgeführt hat. In ähnlicher Weise sind noch einige Gemälde Cosimo's im Berliner Museum, namentlich eine h. Jungfrau in der Himmelsglorie, von

*) v. Rumohr a. a. O. II. S. 266.
**) Gest. in der Gall. dell' Accademia.
***) Ursprünglich in S. Maria Maddalena de' Pazzi in Florenz.

Engeln und Heiligen umgeben; eine Madonna mit dem Kind zwiſchen Heiligen; Chriſtus in der Vorhölle; roher dagegen Madonna mit Heiligen und den bethlehemitiſchen Kindern. Eine höchſt wunderliche Compoſition iſt eine Art „Grablegung Chriſti" (Nr. 71.) In einer Grabcapelle im antiken Tempelſtyl, vorn offen mit einer Bruſtwehr, ſtehen Joſeph von Arimathia, Johannes und Nicodemus, welcher letztere den Leichnam Chriſti von rückwärts unter beide Arme gefaßt an die Bruſtwehr gelehnt hält. Joſeph faßt den rechten Arm an, Johannes nur einen Zipfel des Leintuchs, das zum Theil auf dem Grasboden ausgebreitet, zum Theil hinter dem Leichnam auf die Bruſtwehr gelegt iſt. Vor dieſer knieen Maria zur Rechten, Magdalena zur Linken Chriſti, und halten und küſſen die herabhängenden Hände des Todten. — Ein Moment nach dieſer Scene iſt kaum zu erdenken, ſo wenig als die vorausgehende Bewegung. Weder in den Körpern, noch in den Gewändern ſpricht ſich ein beſtimmter Formenſinn aus; der Ausdruck der Mienen iſt ſehr gedämpft, ja bei Johannes nur Gleichgültigkeit. Die Carnation iſt ſehr licht mit graulichen Schatten; zu den Gewändern ſind nur Blau und Roth, die ſich kreuzen, verwendet. Die Körperloſigkeit würde an Fieſole mahnen, wenn nicht die Seelenloſigkeit abmahnte. Doch aber erinnert wenigſtens der formlos über den Rücken der Magdalena hinabfallende Mantel an die Magdalena in der Andacht zum Kreuz in S. Marco zu Florenz.

Seit Kurzem befindet ſich im Depot der Uffizi das ehemalige Hauptaltarblatt aus S. M. Maddalena de' Pazzi, das unter des Künſtlers beſte Arbeiten gezählt wird und ſomit als Maaßſtab ſeiner Kunſt dienen kann. Madonna, lebensgroß, auf einem Throne ſitzend, hat das nackte Kind auf dem Schooß, um ihm durch eine Oeffnung des Kleides die linke Bruſt zu reichen, die es mit ſeinem linken Händchen drückt, indem es ſich zugleich

nach uns umſieht. Maria neigt ſich rechts zum kleinen Johannes und berührt ſeinen Kopf mit ihrer rechten Hand. Er hebt beide Hände zu ihr auf. An der Lehne des Throns ſind Füllhörner mit Früchten angebracht; auf ihr brennt rechts und links eine Flamme. Ueber der Madonna ſchweben zwei Engel und halten über ihrem Haupt eine einfache Papſtkrone. Zu ihrer Rechten ſteht Jacobus mit dem Pilgerſtab, zur Linken Petrus mit den Schlüſſeln. Hinter einem Jeden der Beiden iſt eine Säulenhalle, von der der gewölbte, nach hinten offene Raum, in deſſen Mitte der Thron der Jungfrau ſteht, eingeſchloſſen wird. Den Hintergrund bildet hellgelbe, nach oben blaue Luft. Die Anordnung iſt ſymmetriſch-pyramidal; die Darſtellung geiſt- und leblos, ohne ſprechende Motive; keine Seelenbeziehung zwiſchen Mutter und Kind; die Handbewegung Maria's nach dem Kopf des Johannes wie die einer Clavierſpielerin mit eingebogenen Fingern; Johannes hebt ſeine beiden Vorderarme parallel, im ſpitzen Winkel mit dem Oberarm, die Hände im rechten Winkel mit dem Vorderarm, deren innere Fläche nach vorn und nach oben gekehrt, empor, eine völlig nichtsſagende, faſt blödſinnige Bewegung. Auch die Engel machen mit den unbeſchäftigten Armen nutzloſe ſpitzwinkelige Bewegungen, und mit den Beinen eine rechtwinkelige gegen den Oberkörper. Jacobus neigt ſein Haupt zur Rechten und wendet ſeine Augen links. Die Charaktere ſind ſehr gewöhnlich und ohne Ausdruck in den Geſichtszügen; doch iſt ein Beſtreben nach Schönheit der Form ſichtbar, wie in den Bewegungen nach — freilich ganz willkürlichen und darum bedeutungsloſen — Gegenſätzen. Die Kinder haben volle runde Formen. In den Gewändern zeigt Coſimo eine gute Schule für Anordnung und Form, ſowie für genaue Ausführung und Modellierung. Die Carnation iſt mattgrau mit bräunlichen Schatten; die Gewandfarben ſind kräftig mit

dunkeln Schatten. Die Architektur folgt dem Styl der Frührenaiſſance.

Ueber der nordweſtlichen Thüre von S. Martino in Lucca hat Coſimo Roſſelli die Geſchichte des „Volto ſanto", eines uralten, vom Meer an's Land geſpülten, in Lucca als hohes Heiligthum verehrten Crucifixes in Fresco gemalt.*) Es iſt eine jener zeitüblichen, von Benozzo über alle Grenzen ausgedehnten Compoſitionen, bei denen der Künſtler die Tafel, oder die umrahmte Wandfläche anſieht, wie der Schriftſteller ein Blatt Papier, auf welches er den Verlauf einer ganzen Erzählung von Anfang bis zu Ende niederſchreibt. Coſimo übrigens hat ſich auf 4 verſchiedene Scenen beſchränkt, die er in einem ſehr großen landſchaftlichen Raume untergebracht hat: die Klage um den Leichnam Chriſti; die Himmelsbotſchaft an Nicodemus, das Ebenbild des Gekreuzigten zu machen; das Fällen der Ceder zu dieſem Crucifix, und die bildneriſche Ausführung deſſelben. In der Landſchaft, die bei Weitem den größten Theil des Bildes ausmacht, bildet eine Bergſtadt (Jeruſalem) den Hintergrund, mit Golgatha an der linken Seite, wo die 3 Kreuze ſtehen, von denen die 2 der Schächer noch ihre Opfer tragen. Chriſtus, vom Kreuz genommen und in den Vorgrund zur Linken getragen, liegt am Boden, von der Mutter an der Bruſt, von Joſeph von Arimathia an den Schultern, von Johannes an der Hand gefaßt. Hinter ihnen ſteht Martha und blickt händeringend gen Himmel, während Magdalena die Füße küßt und zwiſchen ihr und Maria zwei andere Frauen theilnahmlos zuſehen. Eine halbe, überlebensgroße männliche Figur nimmt links die Ecke des Vorgrundes ein. Rechts erſcheint der Engel des Herrn

*) Das Bild war lange durch eine Decoration aus dem 17. Jahrh. verdeckt und beſchädigt; dieſe wurde 1834 weggenommen und das Gemälde durch Michele Ridolfi reſtauriert.

dem in die Knie geſunkenen Nicodemus und bringt ihm den Befehl, das Crucifix zu verfertigen; man ſieht nun Nicodemus im nahen Wald den für das heilige Bild beſtimmten Baum fällen, und an einer andern Stelle die Arbeit beginnen, das Bild des Gekreuzigten ſchnitzen, das nach der Zeit auf höchſt wunderbare Weiſe nach Lucca gekommen und in S. Martino als „Volto ſanto" den Gläubigen zur Andacht dient. Die Compoſition des Bildes, Zeichnung, Ausdruck ſind gleich unbedeutend; die Carnation mag mit der Zeit blutlos geworden ſein; die Färbung im Allgemeinen hat den lichten Frescoton, die Ausführung zeigt eine geübte Hand.

Vielleicht — wir haben leider keine beſtimmten Zeitangaben über die bisher aufgezählten Werke Coſimo's — war das Gemälde in Lucca Veranlaſſung einer nähern Verbindung mit Benozzo, dem er bei den ſpätern Arbeiten im Campo ſanto zu Piſa als Gehülfe gedient hat.

Nach Richa (Chiese etc. VIII, 108) hat Coſimo im J. 1476 in der Vorhalle der Annunziata die Einkleidung des ſel. Filippo Benizzi in Fresco gemalt, ein in der Compoſition ſehr ſchwaches, übrigens auch ſehr ſtark reſtauriertes Bild.

Ungeachtet ſeiner geringen künſtleriſchen Verdienſte finden wir Coſimo Roſſelli doch neben Luca Signorelli, Al. Botticelli, Pietro Perugino und Dom. Ghirlandajo (um 1482 - 84) als Maler thätig in der Sixtiniſchen Capelle des Vaticans, wo er Pharao's Untergang im Rothen Meer, Chriſti Bergpredigt und die Einſetzung des Abendmahls in Fresco ausgeführt hat, Werke, denen man in der Ausdehnung der landſchaftlichen und architektoniſchen Nebendinge, in der zweck- und bedeutungsloſen Anhäufung von Figuren und mancherlei Abſchweifungen die Erinnerung an Benozzo's letzte Camposanto-Bilder deutlich anmerkt.

Coſimo's beſte Arbeit iſt ein Frescobild in der Capelle des Sacramentes in S. Ambruogio zu Florenz, auf welchem die Verſetzung eines wunderthätigen Kelches, in welchem der Wein ſich in Blut verwandelt hatte, nach dem biſchöflichen Palaſt dargeſtellt iſt. Vor dem Prieſter, der den Kelch trägt, knieen Mönche und Nonnen, umgeben von einer großen Volksmenge. Die Capelle iſt ſehr dunkel, ſo daß ein Urtheil ſchwer zu gewinnen iſt. Einige weibliche Köpfe ſchienen mir von beſondrer Schönheit; aber die Compoſition iſt ſo wenig künſtleriſch bedeutend, als Coſimo's übrige Bilder und ſeine Armuth an Motiven der Darſtellung hat ihn auch hier nicht verlaſſen.*)

Beträchtlich ſchwächer als Coſimo iſt Don Bartolommeo della Gatta, Abt von S. Clemente in Arezzo (1408?—1491). Urſprünglich Miniaturmaler hat er auch in Tafel- und Wandmalereien die frühere Beſchäftigung nicht verleugnet.**) In der Stanza di Guardia der Brüderſchaft S. Rocco in Arezzo befand ſich ein H. Rochus von ſeiner Hand, welcher die Gemeinde von Arezzo dem Schutze der Madonna empfiehlt.***) Dieſer Heilige blieb eine Zeitlang der Hauptgegenſtand ſeiner Kunſt, ſo daß er ihn für die Kirche S. Pietro in Arezzo, deßgleichen für die Capelle der Lippi in Dom daſelbſt gemalt hat.†) Gleich Coſimo

---

*) Das Bild hat den Namen Coſimo's und die Jahrzahl der Ausführung gehabt; beide ſind faſt verlöſcht. Wenn aber H. v. Rumohr das J. 1456 geleſen zu haben glaubt (a. a. O. II. 265), ſo hat er ſich geirrt; denn mit 17 Jahren hat Roſſelli das Bild nicht gemalt, ſelbſt wenn es für ſo bedeutend nicht gehalten würde, als v. Rumohr es hält, der „die Gruppe von Prieſtern und Chorknaben Raphael's nicht unwürdig" findet.

**) Miniaturen von ihm aus den Jahren 1420 und 1421 finden ſich in einem Chorbuch aus S. Egidio in der Magliabecchiana zu Florenz.

***) Jetzt in der Sacriſtei des Doms.

†) Das Bild befindet ſich noch im Dom. Rochus blickt knieend zu Chriſtus empor, der von Engeln umgeben am Himmel erſcheint, und bittet ihn um Abwehr der Peſt, die Arezzo heimgeſucht hat.

wurde er nach Rom berufen, um in der Sixtiniſchen Capelle an den Frescomalereien ſich zu betheiligen und führte daſelbſt „das Schlüſſelamt Petri" in Gemeinſchaft mit Pietro Perugino aus. — In der Sacriſtei des Domes zu Arezzo wird ein dunkelbrauner, magerer, halbnackter, nur mit einer urſprünglich weißen Schürze bedeckter H. Hieronymus in der Wüſte, in einer großen, ſchmutzig braunen Landſchaft, von ihm aufbewahrt, den man aus einer Capelle im Vescovado, als ſie 1796 niedergeriſſen wurde, ausgeſägt hat. Er hält in der Linken ein hohes Kreuz mit einer kleinen Chriſtusgeſtalt, in der Rechten einen Stein, mit dem er die Bruſt wund ſchlägt. Feſt und ſtreng iſt die Zeichnung, die Formengebung abſchreckend naturaliſtiſch; die Ausführung meiſterhaft; das Ganze das Bild eines wahnſinnigen Asceten. — Von einem beſonders gerühmten Altarbild in Caſtiglione Aretino vom J. 1486 iſt nur die Predella erhalten, die man in der Sacriſtei der Collegiatkirche daſelbſt aufbewahren ſoll.*) Auch wäre nach denſelben Berichterſtattern in derſelben Sacriſtei eine Tafel des Don Bartolommeo mit einem H. Michael, welchem Teodora Visconti, Gemahlin des Portaggioia, ihr Söhnchen zu beſonderem Schutz empfiehlt.

Giotto hatte der italieniſchen Kunſt den Weg eröffnet und gebahnt, auf welchem ſie ihre höchſten Ziele erſtreben konnte. Reichthum und Mannichfaltigkeit des Stoffs, gedankenvolle und poetiſche Auffaſſung deſſelben, Einfachheit der Compoſition, lebendige, aus friſcher Beobachtung des Lebens geſchöpfte Motive der Darſtellung, ſchöpferiſche Phantaſie in Verbindung mit eigenthümlicher, der Natur abgelauſchter Formengebung, beſtimmte Charakterzeichnung und wahrhaftiger ſprechender Ausdruck von Freud' und Leid, Liebe und Zorn und von jeglichem Seelenzu-

*) Vaſari L. M. V. p. 48. 5.

ſtand — bilden die Grundzüge ſeiner reformatoriſchen Kunſtthätigkeit. Aber damit war das Ziel noch lange nicht erreicht. Im Verlauf der Zeit wurde man ſich nach und nach deſſen bewußt, was zur vollkommenen Erſcheinung des Kunſtwerks fehle. Als unzureichend ward die erlangte Kenntniß der Körperwelt empfunden, der menſchlichen und thieriſchen, wie der landſchaftlichen; als wirklicher Mangel die Unkenntniß der Geſetze der Perſpective und der Abrundung; als ungenügend die Art der Bekleidung der handelnden Perſonen, die Färbung, und ganz vornehmlich die techniſche Behandlung, die maleriſche Aus- und Durchführung. Auch mochte ein feineres Gefühl das Verlangen nach Formenſchönheit in der Kunſt des 14. Jahrhunderts nur in geringem Grade befriedigt finden. Die nothwendige Aufgabe der weiter ſich entwickelnden Kunſt wurde es daher, den erkannten Mängeln abzuhelfen und die ſichtbaren Lücken auszufüllen. Die allſeitigen dafür gemachten Anſtrengungen wurden mit beiſpielloſem Erfolge gekrönt: eine nahezu vollkommene Uebereinſtimmung mit der Wirklichkeit ward gewonnen; Perſpective, Anatomie, Verkürzungen, Abrundung, Formendurchbildung und naturwahre Individualität und was man ſonſt noch an der Kunſt des 14. Jahrhunderts vermißte, ward raſch erlernt und werthbeſtimmend. Leider aber verlor man dabei die Vorzüge Giotto'ſcher Kunſtauffaſſung aus den Augen. Bei der Hingabe an die Natur, als einziges, genau zu copierendes Vorbild, erlahmte die ſchöpferiſche Phantaſie für Charakter- und Typenbildung, wie für den ſprechenden Ausdruck der Geſtalten in Haltung, Bewegung und Mienen; über Verkürzungen und anatomiſchen Kenntniſſen vergaß man die richtige Motivierung und die Freude an der Löſung perſpectiviſcher Aufgaben machte nicht ſelten den Hauptgegenſtand zur Nebenſache. Die Luſt an den mannichfaltigen Erſcheinungen des wirklichen Lebens verleidet den Künſt-

lern die Einfachheit der Compoſition und zerſtört durch Epiſoden, oft ſogar durch offenbare Abſchweifungen die einheitliche Wirkung und entrückt der Betrachtung den eigentlichen Gegenſtand durch Bildniß und Coſtumegeſtalten.

Unbezweifelt iſt die Technik ein weſentliches Moment in der Kunſtentwickelung; ſie ſtand im 14. Jahrhundert noch auf ziemlich niedriger Stufe, und wenn ſie auch im 15. Jahrhundert die rechte Höhe noch nicht erreicht hatte, ſo ſahen doch die Meiſter dieſer Zeit nicht ohne Geringſchätzung auf die unvollkommene Methode, den ungeſchickten Farbenauftrag und die mangelhafte Ausführung ihrer nächſten Vorfahren. Der Ruf: „Ein Maler muß malen können!“ ſcheint ſchon im 15. Jahrhundert die Seelenruhe mancher Künſtler geſtört zu haben, ſo daß wir vielen ihrer Werke anſehen, daß ihre Urheber mehr daran gedacht haben, wie? als was? ſie zu malen hatten. Aber gerade das Wie? unterliegt einer vielfach verſchiedenen Antwort. Einem laſierenden Farbenauftrag gegenüber hält ſich der paſtoſe für berechtigter; einem ſorgfältig feinen der breite; einem ſyſtematiſch mechaniſchen der nur vom Gefühl beſtimmte freie; dem höchſt ſorgfältigen der höchſt ſorg- und müheloſe; anſtatt der leichten, lichten Färbung die kräftige mit ganzen Farben; ſtatt der changierenden die Localtöne; ſtarke Gegenſätze von Licht und Schatten ſtatt farbiger Schattierung u. ſ. w. Einen weitern Unterſchied in der techniſchen Behandlung bildet der höhere oder niedere Grad der Ausführung, die weichere, oder ſchärfere Weiſe der Modellierung, und hier begegnen ſich die Gegenſätze in derſelben Richtung der Naturnachahmung, indem von den Einen die bis in die kleinſten Einzelnheiten gehende Vollendung der Formen, von den Andern die umrißloſe Weichheit derſelben in der Wirklichkeit als Wegweiſer genommen werden; wobei es von ſichtbarem Einfluß iſt, ob der Maler zugleich Bildner

und an die wirkliche Form neben der nur ſcheinbaren gewöhnt iſt.

Eine eigene Richtung ſchlägt die Kunſt ein, ſowohl in Betreff ihrer techniſchen Ausführung, als auch der Auffaſſung ihrer Aufgaben im Allgemeinen, wenn ſie aus dem Handwerk herauswächſt, aus einer Thätigkeit, bei welcher der Hauptnachdruck auf der Geſchicklichkeit, auf der Vollkommenheit der techniſchen Ausführung ruht. Von den der Kunſt nahe verwandten Handwerken ſtand zu allen Zeiten das der Goldſchmiede in hohen Ehren, und mehr als ein namhafter Künſtler iſt aus ihm hervorgegangen. Wo es aber der Fall war, wird ſeinen Werken außer dem Gepräge der Zeit leicht auch das ſeiner Herkunft anhaften.

Dieſe Bemerkungen finden vielleicht ihre Rechtfertigung in den Mittheilungen über die Kunſtthätigkeit der beiden Brüder Antonio und Piero Pollajuolo, Söhne des florentiniſchen Bürgers Jacopo d'Antonio del Pollajuolo.

Antonio del Pollajuolo (1433—1498) begann (wie bereits erwähnt wurde*) ſeine Laufbahn als Goldſchmied, unter Anweiſung des Bartoluccio Ghiberti, des Stiefvaters von Lorenzo Ghiberti, widmete ſich aber ſpäter der Malerei, in welcher er ſich von ſeinem jüngern Bruder Piero (geb. 1443, geſt. 1496), der, Maler von Haus aus, bei Andrea del Caſtagno in der Lehre geweſen, hatte unterweiſen laſſen. Beide Brüder haben dann wohl vieles gemeinſchaftlich gearbeitet, und faſt ſcheint es, daß Piero von des Bruder Goldſchmieds Kunſt ſoviel angenommen, als er ihm von der ſeinigen gegeben; denn es iſt ſehr ſchwer, die Hand des Einen von der des Andern zu unterſcheiden.

In der Galerie der Uffizi (Scuola Tosc.) hängt eine Tafel mit der lebensgroßen allegoriſchen Figur der Klugheit. Sie ſitzt

*) S. 109.

mit einem Spiegel in der Rechten, mit der Schlange in der Linken in einer caſettierten Niſche; ihr Haar fällt in langen Locken auf die Schultern herab; ihr Kleid iſt violet mit weißen Lichtern, die Aermel ſind roth mit Goldverzierungen; ein grüngefutterter, mit Edelſteinen beſetzter blauer Mantel umſchließt die ganze Geſtalt. Von buntem Marmor iſt ihr Thron, bunt der, zum Theil mit einem Teppich bedeckte, Fußboden, darauf er ſteht. Die Geſichtszüge ſind fein, weniger die Formen der Hände; die Carnation iſt leblos glänzend; die Zeichnung ſehr hart und ſcharf; die Ausführung glatt, glänzend, bis in die kleinſten Formen vollendet. Der Geſammteindruck iſt der einer Copie nach einer auf das ſorgfältigſte ausgeführten, bemalten, theilweis vergoldeten und lackierten Broncefigur; der Hauptnachdruck liegt ſichtlich auf der in techniſcher Beziehung vollkommenen Behandlung. Dieſes Gemälde war urſprünglich, in Verbindung mit den allegoriſchen Figuren der Gerechtigkeit, des Glaubens, der Hoffnung, der Liebe und der Stärke*) der Kunſtſchmuck im Gerichtsſaal des Kaufhauſes. — In S. Miniato bei Florenz iſt, nach Vaſari, die Capelle S. Jacopo (mit dem Grabmal des Cardinals von Portugal) von den Brüdern Pollajuolo ausgemalt worden.**) Es iſt wenig davon übrig. Eine „Verkündigung", bei welcher die Schönheit des Engels beſonders auffällt, mahnt mit ihrer ſcharfkantigen Zeichnung und ihren auf's feinſte ausgeführten Flügelfedern und Haarlocken, und der reichen Ausſchmückung mit Perlen und Edelſteinen an die Werkſtatt des Goldſchmieds. Das Altarblatt, St. Jacobus zwiſchen den HH. Vincentius und Euſtachius (jetzt im I. Corridor der Sammlung der Uffizi) zeichnet ſich durch bunte Färbung, etwas

*) Die Geſtalt der Stärke iſt von Aleſſandro Botticelli.

**) Nach Albertini Memoriale p. 17 ſind die Propheten, Evangeliſten und Kirchenväter von Aleſſo Baldovinetti.

ſeltſame Trachten, vornehmlich aber durch eine faſt peinlich vollendete Ausführung aus.

In der Collegiatkirche zu San Gimignano wird eine Altartafel aufbewahrt, welche Piero del Pollajuolo im J. 1483 angeblich im Auftrag von Domenico Strambi, und zwar für die Kirche S. Agoſtino daſelbſt gemalt: eine Krönung Mariä, umgeben von 10 ſingenden und muſicierenden Engeln und in Gegenwart der HH. Geminianus, Hieronymus, Nicolaus von Tolentino, Fina, Nicolaus von Bari und Auguſtinus, welche am Boden knieen. Das Bild trägt die Unterſchrift: Piero del Pollaivolo Fiorentino 1483. Iſt die Unterſchrift ächt, ſo erſcheint Piero als der ſchwächere der beiden Brüder, ſowohl was Formengebung, Zeichnung und ſeinen etwas ſchwerfälligen Vortrag betrifft.

Als ein Beiſpiel, wie das Studium der Hülfswiſſenſchaften den Künſtler auf Abwege führen, die Nebenſache ihn zur Hauptſache konnte machen laſſen, muß „die Verkündigung" von Antonio del Pollajuolo im Berliner Muſeum (Nr. 73.) angeſehen werden, ein Bild, das weſentlich nichts, als ein architektoniſch-perſpectiviſches Uebungsſtück mit Staffage iſt. Aus einem Vorplatz ſieht man in 2 offene, durch eine Mauer geſchiedene, mit Pilaſtern, buntem Täfelwerk und buntem Eſtrich ausgeſtattete Räume, die den größten Theil des Bildes in Anſpruch nehmen. Im Vorplatz ereignet ſich die Begebenheit: Maria ſitzt rechts auf einer Sella curulis, die Hände über die Bruſt gekreuzt, den langen Oberkörper vorgebeugt wie zum Vornüberfallen, ungraziös mit geſpreizten Beinen, einen blauen Mantel über dem braunen, gemuſterten Kleide. Das runde, häßliche Geſicht mit dem kleinen Munde iſt völlig ausdrucklos. Von links naht ſich ihr mit halber Kniebeugung, den Lilienſtengel in der Linken, die Rechte wie ſegnend erhoben der Engel, ein rundes, volles,

reichlockiges Knabengeſicht. Gekoppelte Rundbogenfenſter öffnen die Ausſicht in's Freie; eine Thüre führt in einen Vor- oder Nebenſaal, in welchem drei muſicierende Engel knieen. Die Architektur iſt ſehr bunt, die Farbenwirkung überhaupt ſehr kräftig, die Carnation braun.

Das Studium der Perſpective in Beziehung zu Gebäulichkeiten führte folgerichtig zur Anwendung auf lebendige Gegenſtände, auf die Erſcheinung verkürzter Formen, ſowie auf die Darſtellung landſchaftlicher Mittel- und Hintergründe; das Naturſtudium überhaupt galt gleicherweiſe Thieren wie Menſchen. Es kann den Pollajuoli das Verdienſt nicht abgeſprochen werden, allen dieſen Studien mit Eifer und Erfolg ſich hingegeben zu haben; allein die Einſeitigkeit, mit welcher ſie dieſe Ziele verfolgten, ohne auf die Bedeutung ihres Gegenſtandes, auf eine naturgemäße Darſtellung und richtige Motivierung der Handlung Bedacht zu nehmen, nimmt ihren Leiſtungen das Anrecht auf Allgemeingültigkeit.

Als ihr Hauptwerk gilt das von Vaſari*) vor allen gerühmte Martyrium des H. Sebaſtian, urſprünglich für die Capelle Pucci bei den Serviten in Florenz gemalt, ſeit 1857 in der National-Gallery in London.**) Der Heilige, dem der Maler die Züge des Gino di Lodovico Capponi gegeben, ein Jüngling von 18—20 Jahren, iſt auf Manneshöhe, nackt, mit Händen und Füßen an einen Baum, dem man Krone und Aeſte genommen, feſtgebunden, um von 3 Bogen- und 3 Armbruſtſchützen, von welchen letztern 2 mit Aufſpannen ihres Gewehrs beſchäftigt ſind, mit Pfeilen durchſchoſſen zu werden. Im Mittelgrund, in ziemlich weiter Entfernung vom Richtplatz, gewahrt man ver-

*) A. a. O. V. p. 96.

**) Eine kleine Abbildung bei Crowe ꝛc. II. p. 393. — 2 Figuren daraus in der Etruria Pittrice.

ſchiedene Reitergruppen, und in einer derſelben einen Anführer, der das Zeichen zur Hinrichtung des Heiligen gibt; nahebei zur Linken einen Palaſt mit Zuſchauern. Den Hintergrund bildet eine tief ſich in die Ferne ziehende Berglandſchaft. „Ein ausgezeichnetes, ſeltenes Werk", ſagt Vaſari, „mit bewundernswürdigen Pferden, nackten und vortrefflich verkürzten Figuren. Die Natur nachahmend, ſoviel ihm nur immer möglich, ließ er Einen der Schützen, der die Armbruſt an die Bruſt ſtemmt, ſich niederbücken und die ganze Kraft eines ſtarken Mannes anwenden, die Armbruſt zu ſpannen, ſo daß man das Anſchwellen der Venen und Muskeln ſieht und ſelbſt das Anhalten des Athems zur Verſtärkung der Kraft." Dabei aber läßt der Künſtler die Schützen mit eingeknicktem Knie ſtehen, wodurch ſie unkräftig werden; die Sehne mit dem Zeigefinger und mit geſtrecktem Arm emporziehen, was eine ſehr matte Waffe vorausſetzt. Beide Schützen haben deutlich keine andere Beſtimmung, als zwei ſich bückende Männer, den einen von vorn, den andern von hinten mit verkürztem Oberkörper zu zeigen. In ähnlicher Weiſe oberflächlich natürlich ſind die agierenden Schützen behandelt, bei denen es dem Künſtler darauf ankam, neben den Armbruſtſchützen von hinten einen Pfeilſchützen von vorn, und neben den Armbruſtſchützen von vorn einen Pfeilſchützen von hinten zu ſtellen, gar nicht aber darauf, daß die Schützen das aufgegebene Ziel treffen, indem Beide weit davon vorbei ſchießen. Der Körper des Heiligen iſt treu nach einem Modell gezeichnet, aber weder Formen, noch Haltung ſind edel. Die Handlung ſelbſt wird um ſo bedeutungsloſer und widerlicher, als ſie außer Zuſammenhang mit dem Richter zu der Scheußlichkeit einer rohen Mordluſt herabgeſunken iſt. — Das Gemälde, von röthlicher Färbung und etwas roher Ausführung, nach Vaſari (V. p. 96.) vollendet im J. 1475, iſt jedenfalls ein kunſtgeſchichtlich bedeut-

ſames Werk als Beiſpiel für die energiſche, aber einſeitige Befolgung realiſtiſcher Principien. Sie war nöthig, aber nur als Lückenausfüllung und Uebergang zu mangelloſer Kunſtentfaltung.

Die Hinneigung vornehmlich Antonio's zum bildhaueriſchen Styl führte folgerichtig zum Studium und zur Nachahmung der Antike und tritt in einigen Tafeln deutlich zu Tage, von denen eine mit einem h. Sebaſtian in $^3/_4$ Lebensgröße in der Galerie Pitti aufbewahrt wird, der freilich, namentlich in den Proportionen, Manches zu wünſchen übrig läßt. — Ungleich vollkommener, ja durch die fleißigſte Ausführung Perlen der Malerei, ſind 2 kleine, für Lorenzo de' Medici gefertigte Tafeln (jetzt in der Sammlung der Uffizi) mit Heldenthaten des Hercules: wie er die lernäiſche Schlange mit der Keule tödtet, und wie er den Antäus emporgehoben und an ſeiner Bruſt erdrückt. Um das wohlverſtandene Muskelſpiel zu zeigen, ſind die Körper ſehr mager gehalten; die Motive ſind ebenſo richtig, als lebendig, die Darſtellung in hohem Grade energiſch. Die Zeichnung iſt von plaſtiſcher Strenge, ja faſt Härte; das Colorit iſt braun; der Farbenauftrag paſtos und von miniaturartiger, glatter Formenverſchmelzung.*)

Zu den für den Hausſchmuck beliebten Gegenſtänden ſcheint wegen ſeiner leicht verſtändlichen Symbolik, ſowie wegen der ihm inwohnenden Anmuth und Heiterkeit, die Reiſe des jungen Tobias gehört zu haben. Mehrmals findet er ſich auf Tafeln in der Sammlung der Akademie, theils unter Antonio's, theils unter Botticelli's, oder auch ohne Namen. Auch in Kirchen und Klöſtern, wenn auch nicht gerade an Altären hat er, ungeachtet ſeiner apokryphen Herkunft, Aufnahme gefunden; wie er denn

*) Abbildung in der Galleria di Firenze. T. 45. 46.

(nach Vaſari V. p. 95) von Antonio und Piero auf Leinwand in Oelfarben für einen Pilaſter in Or San Michele gemalt worden iſt. Dieſes Bild iſt (nach Crowe II. p. 393) jetzt in der Gemäldegalerie zu Turin.*) Es zeichnet ſich durch eine weite, in braunem Ton gehaltene Landſchaft mit einer Gruppe Badender, ſowie durch die ſonderbare Wahl der Bekleidung der beiden Hauptfiguren aus, indem Tobias in Kappe, Mantel, engen Hoſen und Halbſtiefeln neben dem antik-ideal gekleideten Engel einhergeht. — Den Pollajuoli werden auch mehre Bildniſſe zugeſchrieben, namentlich Nr. 39 in den Uffizi; in der Galerie Corſini ein Mann von etwa 30 J. im rothen Feß, ſehr blaß und mager, mit einer Warze auf der Wange, ſtreng und feſt in der Zeichnung, fein in der Modellierung; in der Galerie Strozzi (als Botticelli's Werk bez.) das Bildniß eines Familienmitglieds; in der Galerie Torrigiani das Bildniß eines ältern Mannes, von energiſcher Zeichnung und ſprechender Naturwahrheit.

Antonio del Pollajuolo hat ſich auch im Kupferſtich verſucht; ſeine Blätter (deren Bartſch Peintre graveur nur 3 anführt) ſind ſehr ſelten. Am eheſten wird man das Blatt mit den 10 im Wald gegen einander kämpfenden Gladiatoren, ein anatomiſches Probeſtück, antreffen.

In verwandter Richtung, aber mit ungleich bedeutenderen Kräften bewegte ſich Andrea del Verrocchio, geb. 1432, geſt. 1488. Von ſeiner Vielſeitigkeit war früher (S. 110) die Rede und da er ſeiner Hauptthätigkeit nach zu den Bildhauern gehört, ſo wird man ſeine Charakteriſtik, die auch für ihn als Maler keine andere ſein kann, dort finden. Es iſt nur ein einziges Gemälde vorhanden, als Beleg, daß er ſich mit

*) wo ich es übrigens im Oct. 1869 noch nicht aufgeſtellt gefunden.

Malerei beſchäftigt hat: eine für die Mönche von Vallombroſa gefertigte Altartafel mit der Taufe Chriſti.*) Der ſtark ausgeprägte Naturalismus dieſes Bildes, der uns im Heiland, wie im Täufer die getreuen Nachbilder nach Modellen, und zwar nach ſehr gewöhnlichen, oder vielmehr häßlichen, vorführt, mahnt ſehr ſtark an Andrea del Caſtagno und macht den erſten Eindruck abſtoßend. Ueberwindet man dieſen und geht man auf die Gedanken des Künſtlers ein, ſo kann man die ſehr ernſte Auffaſſung, das tiefe Eindringen in den Gegenſtand nicht verkennen. Er hat ihn nicht ganz frei gemacht von ſeinen ſupranaturaliſtiſchen Beigaben, die er brauchte, um ihn kenntlich zu machen als das was er ſein ſoll; aber die eigentlich handelnden Perſonen gehören ganz dem wirklichen Leben an, in der äußern Erſcheinung, wie mit ihrem Denken und Empfinden. Die Hände des ewigen Vaters reichen aus den Wolken und ſenden die Taube des heil. Geiſtes herab; aber ſchon die Engel, die am Ufer knieen mit den Kleidern des Täuflings, ihn zu bedienen, haben die Zeichen ihrer himmliſchen Herkunft, die Flügel, abgelegt und ſehen, ohne in Andacht verſunken zu ſein, der Handlung ruhig zu. Johannes aber, erfüllt von dem Gedanken, daß der Mann, welcher, jedem Schuldbewußten ſich gleichſtellend, zur Reinigung und Erneuung des Lebens die Taufe verlangt, der von ihm verkündete Meſſias iſt, welchem er nicht werth iſt, die Schuhriemen zu löſen, iſt in großer innerer Aufregung herangetreten; mit dem rechten Fuß im Waſſer, während der linke noch auf dem Lande ſteht, ſeinen Kreuzſtab mit der Linken haltend, gießt er mit hocherhobener Rechten aus einer Muſchelſchaale das Taufwaſſer auf das Haupt von Jeſus, der — nur

*) Jetzt in der Sammlung der Akademie zu Florenz (Gal. d. Qu. gr. 43). Abbildung in der Galleria dell' Accademia, und in meinen Denkmalen II, 50.

um die Lenden bedeckt — mit gefalteten Händen und mit dem Ausdruck wahrer Demuth die ſymboliſche Handlung an ſich verrichten läßt. — Streng und hart iſt die Zeichnung, daß man die Hand ſpürt, die mehr den Meißel als den Pinſel zu führen gewohnt war, aber gewiſſenhaft und voll Formenverſtändniß; die Geſichtszüge ſind vollſtändig bildnißartig, ohne die leiſeſte Andeutung übernatürlicher, ja auch nur ungewöhnlicher Menſchen; ſtylgerecht und der Bewegung und Haltung der Geſtalten angemeſſen iſt die Gewandung; braun und trocken das Colorit. Auch die Landſchaft mit dem Fluß, den nahen Felſen, fernen Bergen hat einen braunen Ton. Die Ausführung iſt nicht ganz gleichmäßig, das Bild vielleicht nicht ganz vollendet. Einen wohlthuenden Eindruck machen die beiden am Ufer knieenden Engel, obſchon auch ſie nicht einer idealen Welt angehören. Ganz beſonders aber nimmt der vorderſte von ihnen unſere Aufmerkſamkeit in Anſpruch, indem er eine durchaus andere Hand der Ausführung zeigt, als das übrige Bild. Es hat ſich an dieſen Engel die Ueberlieferung geknüpft, daß er ein Erſtlings-Verſuch aus den Knabenjahren des Leonardo da Vinci iſt, der zugleich mit Pietro Vannucci bei Andrea del Verrocchio die Malerei erlernte. Das feine Formgefühl, die zarte und doch ſo beſtimmte Ausführung, die Leichtigkeit mit welcher der Jünger alle techniſchen Schwierigkeiten dabei überwunden, ſollen den Meiſter beſtimmt haben, den Pinſel niederzulegen, um nicht von einem Schüler ſich in Schatten geſtellt zu ſehen. Und doch hat dieſer Schüler von dieſem ſeinem Meiſter vieles angenommen und treulich feſtgehalten!

Benozzo Gozzoli.

Von dem überwältigenden Einfluſſe des herrſchenden Geiſtes der Zeit auf das Individuum, das daſſelbe von ſeinen urſprünglichen Neigungen und ſeiner durch Lehre und Beiſpiel gewonnenen Richtung ablenkt und in neue Bahnen führt, auf denen es ſogar erſt der ihm eigenthümlich innewohnenden Kräfte bewußt wird, und die Höhe erreicht, die auf dem rechten Wege ihm unerreichbar geblieben wäre, gibt uns die Kunſtgeſchichte in Benozzo Gozzoli ein ſehr augenfälliges Beiſpiel.

Dieſer Künſtler, mit ſeinem eigentlichen Namen Benozzo di Leſe di Sandro, geb. 1424, geſt. nach 1496*), ſchloß ſich an Fra Giovanni Angelico da Fieſole als Schüler an und ward ſein geliebter und bevorzugter Gehülfe. Er folgte ihm nach Rom und nach Orvieto, wo er ſich an der Ausmalung der Capelle del Brizio im Dom betheiligte, und war von Fieſole, der ſich außer Stand geſetzt ſah, das übernommene Werk zu vollenden, als ſein Nachfolger den Orvietanern empfohlen worden. Ob Benozzo ſeinem Meiſter bei der Ausmalung der Capelle Eugens IV., für welche dieſer nach Rom 1445 berufen worden, geholfen hat, läßt ſich nicht ſagen, da die Capelle nicht mehr exiſtiert. In der Capelle Ceſarini in Ara Celi zu Rom hat er (nach Vaſari) die Geſchichten des H. Antonius gemalt; es iſt

*) Der Beiname „Gozzoli“ kommt in Documenten nicht vor, mit Ausnahme des Malerbuchs von Florenz, aber mit der Jahrzahl 1423 und von ſpätrer Hand. Das Geburtsjahr 1424 iſt durch die Denunzia ſeines Vaters von 1470, in welcher er das Alter ſeines Sohnes auf 46 angibt, gegen jede andere Angabe feſtgeſtellt. Sein Grabſtein im Campo ſanto zu Piſa mit der Jahrzahl 1478 kann nur als Document gelten für die Schenkung der Grabſtätte für ihn; denn im J. 1496/97 findet ſich ſein Name noch in einer Commiſſion, die ihr Urtheil abzugeben hatte über ein Werk des Aleſſio Baldovinetti. S. Crowe ꝛc. II. p. 378.

nichts davon übrig. Im J. 1447 war er mit Fieſole in Orvieto thätig; machte im darauf folgenden Jahre der dortigen Domverwaltung den Vorſchlag, das Werk des Meiſters fortzuführen, erlangte aber ihren Beifall mit ſeiner Arbeit nicht und verließ 1449 Orvieto. Von ſeiner Hand ſind in der bezeichneten Capelle die Poſaunenengel des Jüngſten Gerichts und die Erzengel; ſodann auf einem andern Feld Maria zwiſchen Paulus und Petrus und den andern Apoſteln. Der Unterſchied zwiſchen dieſen in Zeichnung und Färbung ziemlich ſchwachen Geſtalten mit rothbrauner Carnation von den, trotz aller Ausbeſſerung und ſelbſt theilweiſer Uebermalung noch immer ſehr ätheriſchen Patriarchen und Propheten Fieſole's rechtfertigt das Urtheil der Domverwaltung.

Deſſen ungeachtet von ſeinem Meiſter empfohlen ging er nach Montefalco bei Foligno, wo er mehre Jahre lang Beſchäftigung fand. In S. Fortunato ſieht man eine Madonna mit dem Kind auf dem Schooß, das ſie mit Andacht betrachtet, während ein Engel die Cymbel dazu ſchlägt; ein reizendes Frescobild mit dem Namen BENOZZII und der Jahrzahl 1450. Ueber dem Portal malte er gleichfalls in Fresco eine Madonna mit dem Kind zwiſchen Engeln und Heiligen; und über dem Altar des H. Fortunat deſſen Verklärung; an eine Wand die Verkündigung und für den Hauptaltar die h. Jungfrau, die, von ſingenden und muſicierenden Engeln umgeben, an S. Thomas ihren Gürtel gibt, eine Tafel, die mit ihren Rahmen- und Sockelbildern jetzt im Muſeum des Laterans aufbewahrt wird, und das Beſtreben Benozzo's, in der Spur des Meiſters zu wandeln, deutlich darthut.

In der jetzt verlaſſenen Kirche S. Francesco zu Montefalco malte er das Leben des Titelheiligen in 13 Frescobildern: 1. Chriſtus in Geſtalt eines Pilgers ſagt die Geburt des Fran-

ciscus voraus; die denn auch auf demſelben Bilde dargeſtellt iſt, nebſt Vorbereitungen zu einer Reiſe. 2. Franz gibt ſeine Kleider ab, um frei zu ſein von jeder Verpflichtung gegen ſeine Aeltern; Chriſtus zeigt ihm im Traume einen großen Palaſt mit rothen Kreuzen auf weißen Schilden und Fahnen. 3. Franz begibt ſich gegen den Zorn ſeines Vaters und eines Anverwandten in den Schutz eines Biſchofs, der ihn unter ſeinen Mantel nimmt. 4. Die h. Jungfrau kniet im weißen Gewand vor Chriſtus und zeigt ihm, wie auf der Erde Franciscus und Dominicus ſich in Umarmung verbinden zur Wiederaufrichtung der tiefgeſunkenen Menſchheit. 5. Des Papſtes Traum vom drohenden und durch Franz verhüteten Einſturz des Laterans; und die Beſtätigung der Ordensregel. 6. Ein Kuppler in Arezzo ruft Teufel herbei, den h. Franz zu verführen, der aber durch Gebet Beide verſcheucht. 7. Er predigt in einer Gebirgslandſchaft „apud Mevaneum“ einer Taube, einem Schwan, einem Wiedehopf, Finken, Stieglitz und andern Vögeln, die alle (in Profil) vor ihm ſtehen; daneben knieen die Geiſtlichkeit (namentlich Frater Jacobus, der Stifter der Bilder) und Bürgerſchaft von Montefalco und erhalten zugleich mit den Vögeln den Segen des Heiligen. 8. Das Gaſtmahl des Grafen von Celano, bei welchem ihm der Heilige ſeinen Tod vorausſagt. 9. St. Franz ſtellt die Geburt Chriſti als lebendes Bild mit allem Zubehör, ſelbſt von Ochs und Eſel dar und ſieht plötzlich Chriſtum als Kind in ſeinen Armen. Viele Zeugen betrachten das Wunder. 10. Der Sultan hatte ein Weib zu dem Heiligen geſchickt, ihn zu verführen, und ſieht ſodann zugleich mit dem Weibe, wie Franz unverſehrt durchs Feuer geht. 11. Der Heilige empfängt die Wundmale. 12. Sein Tod. 13. Seine Verherrlichung, wobei ihn rothe Seraphim und gelbe Engel mit Kronen umgeben, indem er — in der Weiſe wie Chriſtus im Himmel abgebildet

wird — mit einem Kreuz in der Rechten und einem Buch in der Linken, darin die Worte ſtehen: „Ego stigmata Dei Jesu porto in corpore meo“ auf einem Wolkenthron ſitzt. — In Rundbildern unter dieſen Gemälden ſieht man unterhalb der Fenſter die Bildniſſe von drei italieniſchen Geiſtesgrößen, mit den Inſchriften: Pictorum eximius Jottus fundamentum et lux; — Theologus Dantes nullius dogmatis expers; — Laureatus Petrarca omnium virtutum monarca, an den übrigen Seiten je 5 Rundbilder mit Bildniſſen von Dominicanern. Am Gewölbe ſind die HH. Franz, Antonius, Clara, Bernhardin, Roſa von Viterbo(?) und Ludwig abgebildet. Engel mit Schriftrollen ſchmücken die Pilaſter, daraus man entnimmt, daß Benozzo dieſe Bilder im J. 1452 gemalt hat.*)

In demſelben Jahr hat er auch noch die Capelle des H. Hieronymus in derſelben Kirche ausgemalt. An die Decke malte er die 4 Evangeliſten in überlebensgroßen Geſtalten. An den beiden Seitenwänden: wie Hieronymus in die Wüſte geht, und wie er einem Löwen den Dorn aus dem Fuße zieht; an den Pilaſtern das Martyrium des H. Sebaſtian und am Eingangsbogen die HH. Katharina und Bernhardin. Auf dem Altarbild ſieht man Madonna in trono mit den HH. Hieronymus, Franz, Johannes Bapt. und einem h. Biſchof; mit Scenen aus deren Leben in der Predella; darüber die Andacht zum Kreuz. In der Einfaſſung ſteht: Opus Benotii de Florentia; an der Seite tie-

*) Auf der einen Schriftrolle ſteht: In nomine Sanctissime Trinitatis hanc capellam pinxit Benotius Florentinus sub annis Dni millesimo qnadringentesimo quinquagesimo secundo. Qualis sit pictor prefactus inspice lector. Auf der andern ſteht: Ad laudem omnipotentis dei ac beatissime matris filii et beati Francisci, Antonii, Ludovici, Bernardini et Clare ..... hoc opus fecit fieri frater Jacobus de Monte Falcone Ordinis minorum.

ſer unten: Constructa et depicta est hec capella ad honorem gloriosi Hieronymi MCCCCLII D.(ie) P.(rimo) Novembris.

Der kurze Zeitraum, in welchem alle dieſe Bilder von Benozzo (wenn auch, wie wahrſcheinlich, nicht ohne fremde Beihülfe) ausgeführt worden ſind, läßt ſchon auf eine ziemlich flüchtige Behandlung ſchließen. In der That fehlt es den Darſtellungen nicht allein an wohldurchdachten Motiven, ſondern ebenſo ſehr an guter Zeichnung und kunſtgerechter Färbung. Manche Compoſitionen — z. B. die Austreibung der Teufel aus Arezzo — ſind ganz geiſtlos; dazu kommt, daß die Phyſiognomien wenig oder gar keinen Ausdruck haben Am wenigſten obenhin ſind einzelne Figuren in der Hieronymus-Capelle gemalt. Sehr entſchieden tritt an mehren Stellen die Abſicht hervor, im Sinne Fieſole's zu ſchaffen; ja, die Evangeliſten in der Hieronymus-Capelle ſind beinahe Copien der Evangeliſten aus der vaticaniſchen Capelle des Papſtes Nicolaus; und bei der Andacht zum Kreuz hat er einen der Heiligen, der ſchmerzlich das Geſicht mit der Hand bedeckt, aus dem Capitelſaal von S. Marco in Florenz genommen.

Aehnliche Wiederholungen aus den Werken Fieſole's erlaubte ſich Benozzo bei einer 1456 für die Sapienza nuova in Perugia gemalten Tafel, die ſich jetzt im ſtädtiſchen Muſeum daſelbſt befindet: Madonna zwiſchen S. S. Petrus und Paulus, Johannes B. und Hieronymus, mit einzelnen Heiligen in Halbfiguren an der Seiteneinfaſſung und im Sockel; mit der Unterſchrift: Opus Benozzii de Florentia MCCCCLVI.

Im Jahr 1459 finden wir Benozzo in Florenz, im Auftrag von Pier di Coſimo beſchäftigt, die Mediceiſche Hauscapelle (im jetzigen Palazzo Riccardi) auszumalen.*) Für die Altar-

*) 3 Briefe von ihm an Pier di Coſimo vom Julius und September

niſche war die Anbetung der Könige beſtimmt; an den Wänden der Capelle ſollte der Zug derſelben zu dem heiligen Kinde dargeſtellt werden. Sei es, daß die neue, ein weites, maleriſches Gebiet erſchließende Aufgabe eine erweckende Kraft auf Benozzo ausgeübt, ſei es, daß er durch den in Florenz herrſchenden Geiſt des Realismus angeregt ſeiner eigenen Neigung und der Eigenthümlichkeit ſeines Talentes zuerſt inne geworden: offenbar ſehen wir ihn hier in einer von ſeinen bisherigen Leiſtungen ſehr verſchiedenen Richtung und zugleich auf einer bedeutend höhern Stufe künſtleriſcher Entwickelung.

Wenn von einer Seite*) ſein Talent überhaupt für ſehr untergeordnet erklärt wird; wenn er weniger gelten ſoll, als Andrea del Caſtagno, Peſellino und Domenico Veneziano, ſo treten für ihn die Malereien der Capelle Riccardi in die Schranken, die zu den reizvollſten Werken der toscaniſchen Schule des 15. Jahrhunderts zu zählen ſind. Schon in der Conception des Ganzen offenbart ſich ein freier Dichtergeiſt, wie in der Anordnung ein eigenthümliches, phantaſiereiches künſtleriſches Talent, das nur ſeine Frühzeit in der Schule Fieſole's nicht durchaus verleugnet. Die Altarniſche, in welcher die Könige vor dem heiligen Kind auf den Knieen liegen,**) iſt von dem Maler in einen Paradieſesgarten umgewandelt, deſſen Roſen von Engeln gepflegt werden, und in welchem ganze Engelchöre ſingend, lobpreiſend, anbetend, knieend, ſtehend und ſchwebend verſammelt ſind. Die drei Wände der Capelle ſind derart an die drei

---

1459 (bei Gaye a. a. O. I. 191 ff.) beſtätigen es, und laſſen vermuthen, daß er ſchon vor dieſer Zeit das Werk begonnen hatte.

*) Crowe ꝛc. II, 502 f.

**) Das Bild iſt verſchollen. Die Vermuthung der deutſchen Ausgabe des Vaſari II, 2. p. 67, es werde in der Pinakothek von München ſein, iſt unbegründet.

Könige vertheilt, daß ein jeder mit seinem Gefolge eine Wand einnimmt. Aber auch die Hirten sind nicht vergessen; nur legen sie ein außerordentlich geringes Verständniß der ihnen gewordenen Verkündigung an den Tag.*)

In dem zahlreichen Chor der Engel, die zu beiden Seiten die Altarnische einnehmen, und von denen einige die Rosen pflücken, andere sie begießen, wieder andere singen, oder beten, oder auch eine stumme Rolle spielen, liegen alte Erinnerungen mit neuen Eindrücken im Streit: der Gedanke ist wie aus Fiesole's Seele geschöpft; bei der Ausführung aber, wenigstens bei einem Theil derselben, haben Luca della Robbia's Orgelchorsänger Modell gestanden, und außer ihnen eine große Anzahl mehr oder minder hübscher florentiner 14- bis 16jähriger Mädchen, die freilich durch eine weite Kluft, wie zwischen Himmel und Erde, von Fiesole's Engeln geschieden sind. Der weitgetriebene Naturalismus der Formen und des Sing-Ausdrucks hat den Künstler nicht bewahrt vor affectierten, alles wahren Gefühls baren Bewegungen; in den Gewändern ist ein Bestreben nach guter Anordnung wahrzunehmen, aber auch die Unbekanntschaft mit den dafür maßgebenden Regeln, während im Einzelnen das Gefälte mit großer Genauigkeit nach dem Modell gezeichnet ist. Die Heiligenscheine umgeben die Köpfe in reiner Kreisform (nur bei Profilgestalten verkürzt) und haben abwechselnd die Inschrift: Gloria in Excelsis und Pax in terra. Auffallend, und zwar sehr zu ihrem Vortheil verschieden von dem Sängerchor, sind die

*) An der Stelle des Altarbildes ist ein Fenster in die Mauer gebrochen. Dennoch ist die Capelle so dunkel, daß die Gemälde nur mit Kerzenlicht betrachtet werden können. Im J. 1865 fertigte Alessandro Mazzanti eine Copie des Ganzen in der Größe des Originals in Oelfarben; 1870 Alinari eine photographische Aufnahme in sehr kleinem Maßstab. 2 Engelgruppen und einer der Könige sind abgebildet in meinen „Denkmalen" II, 35. 36. 37.

neben dem Altar in Andacht knieenden Engel, meiſt ſchön, faſt ideal in den Formen, wahr und innig im Ausdruck der Mienen und frommen Bewegungen, ungeſucht und doch ſtylvoll in der Bekleidung. In ihren Heiligenſcheinen ſtehen die Worte: Adoramus te Glorificamus.

An den beiden ſchmalen Seitenwänden vor der Altarniſche iſt die Verkündigung der Hirten abgebildet: zur Linken in der obern Abtheilung ein junger zierlicher Hirt bei ſeiner Schafheerde, nachſinnend auf ſeinen Stab geſtützt; im Vorgrund ein Eſel (ganz von vorn geſehen) mit dem Bauer hinter ihm, über deſſen Gedankenarmuth der Künſtler uns nicht im Zweifel läßt. Zur Rechten in der obern Abtheilung der Landſchaft ſteht ein alter Hirt mit zur Erde geſenktem Blick, einen dicken Stock als Krücke unterm Arm, neben ſeiner in einer Höhle untergebrachten Heerde. Den Vorgrund nimmt ein Ochs vor einem Felsblock ein, hinter welchem ein alter Bauer in Seelenruhe Platz genommen. Die Engel der Verkündigung ſind wahrſcheinlich in der Höhe über der Altarniſche angebracht. Geſehen habe ich ſie nicht; ſowenig, als einer der Hirten ſie wahrnimmt. Neu und eigenthümlich iſt die Rolle, die Ochs und Eſel hier zu ſpielen haben, indem ſie aus der unmittelbaren Nähe des neugeborenen Weltheilandes zu den Hirten in's Gebirge verſetzt ſind.

Verfolgen wir nun den Zug der Könige von der Ankunft des erſten beim heiligen Kinde rückwärts, ſo erſchließt ſich uns eine neue, an Glanz und Schönheit reiche Welt und mit ihr die eigentliche Natur des Künſtlers, ſeine volle, unbegrenzte Hingebung an die Wirklichkeit, die er in allen ihren Erſcheinungen, in Wald und Feld und Gebirge, in Pflanzen- und Thierwelt, in Menſchen aller Art, alles Alters und Ranges, in Waffen, in einfachen und in reichen Trachten mit unerſchöpflicher Luſt auffaßt und unermüdlich in Treue und Fleiß darſtellt.

Digitized by Google

Von den drei Königen, die nach Bethlehem wallfahrten, ist der älteste am weitesten zurück; sein Zug nimmt die Wand zur Rechten (vom Eintretenden) ein. Wir sehen in eine weite Landschaft mit nahen und fernen Bergen, über den nächsten rechts ist eine Straße geführt, auf welcher mit Schätzen beladene Kameele und Maulthiere vorausgeführt werden, denen ein zahlreicher, dichtgedrängter Trupp von Männern zu Fuß folgt; an sie schließt sich ein stattlicher Reiterzug an, dem auch wilde Thiere, ein Leopard, eine Meerkatze, ein Falke 2c. nicht fehlen. Fünf jugendliche, schöne Pagen, mit goldnen Reifen im Haar und goldne Geschenke tragend, halten auf ihren Rossen vor dem greisen König, der, ausgezeichnet durch einen langen weißen Bart, und ein langes, pelzverbrämtes Gewand ein Maulthier reitet, das von einem Diener geführt wird.

Die zweite Wand, der Altarnische gegenüber, ist dem König von mittleren Jahren und brauner Gesichtsfarbe gewidmet. Einen Turban mit der Krone auf dem Haupt, in von Gold strotzendem Waffenrock sitzt er auf einem weißen, seines königlichen Reiters mit Stolz bewußten Zelter, umgeben von einem köstlich gekleideten Gefolge, hinter welchem eine reich bebaute Berglandschaft mit Schlössern, Burgen und Ortschaften, mit einem Cypressenwald, einem überbrückten Strom und vielen Straßen und Pfaden sich aufgethan.*)

Den dritten Zug, an der dritten Wand, führt der junge König an, seiner kostbaren Tracht nach der begütertste; sein ebenfalls weißes Pferd wird von einem Pagen geführt; zur Seite vor ihm halten zwei andere Pagen zu Roß mit den goldnen, für das heilige Kind bestimmten Geschenken. Den Hintergrund bildet eine felsige Landschaft, in welcher an der einen Seite Jagd

*) Abbildung in m. „Denkmalen" T. 37.

auf ein Reh gemacht wird, während auf der andern Seite, auf der in Schlangenwindungen über das Gebirge herabgeführten Straße, in einem endlos langen Zuge das königliche Gefolge zu Roß und zu Fuß niederſteigt.

Wollen wir uns nun Rechenſchaft geben von den Neuerungen, durch welche Benozzo die Entwickelung der Kunſt gefördert hat, ſo werden unſere Augen zunächſt auf den landſchaftlichen Hintergrund gelenkt, dem er nicht nur eine, bis dahin noch nicht eingeführte Ausdehnung gegeben, ſondern auch ein eingehendes Einzelſtudium gewidmet hat, wobei es ihm nur nicht gelungen, die Formen felſigen Geſteins nachzubilden und ein einigermaßen glaubwürdiges Verhältniß zwiſchen den Wegen und den Reiſenden aufzuſtellen, obſchon er nicht verſäumt hat, die Geſtalten nach Maßgabe der Entfernung vom Vorgrund zu verkleinern.

Bedeutender indeß iſt der Erfolg ſeiner Studien der Thierwelt, in denen er ſeinen unmittelbaren Vorgänger, Paolo Uccelli, weit übertrifft. Namentlich ſind es Hunde und Pferde, die er in Bewegung wie in Ruhe mit ſtaunenswerther Naturwahrheit und mit lebendigem Ausdruck abzubilden verſtanden.

Was endlich die Menſchen betrifft, die in ganz unerhörter Menge ſeine Bilder bevölkern, ſo zeichnen ſie ſich nicht nur durch eine große Mannichfaltigkeit und Schönheit in Geſtalt, Haltung und Bewegung, ſowie in den Trachten aus, ſondern feſſeln unſre Aufmerkſamkeit durch die zahlloſen, Kopf an Kopf gedrängt, mit ſprechender Lebendigkeit gezeichneten Bildniſſe, von denen wir nur beklagen müſſen, daß uns ſo Wenige derſelben namhaft gemacht worden ſind. Zu dieſen Wenigen gehören die Mediceer, Cosmus Pater Patriae voraus, die ſich unmittelbar an den Jüngſten der Könige anſchließen. Alle dieſe Bildniſſe ſind ſo lebendig aufgefaßt und mit einer an Hubert van Eyk reichenden individuellen Charakteriſtik und genauen Formenbildung gezeichnet

und ausgeführt, daß man dem Maler nicht grollen kann, der mit unersättlicher Luſt der Nachbildung Köpfe an einander gereiht, ohne ſich darum zu bekümmern, ob ihre Körper auch noch Platz finden auf dieſer Welt?

Das ganze Werk übt einen Zauber der Anziehungskraft aus, mehr faſt, als irgend ein anderes zeitgenöſſiſches Denkmal toscaniſcher Malerei; wobei nicht überſehen werden darf, daß dieſem Zug der Könige — bei all ſeiner Schönheit und Herrlichkeit — ein Hauptreiz abgeht: die Betheiligung von Frauen! Seine rechte Wirkung aber würde es erſt erhalten, wenn es gelänge, volles Tageslicht in die Capelle zu bringen.

Auch die Zeitgenoſſen Benozzo's wußten den Werth dieſer Malereien zu ſchätzen. Am 23. Oct. 1461 ward ihm von der „Compagnia di San Marco" in Florenz ein Altarbild übertragen: Madonna in trono umgeben von 5 Engeln mit ausgebreiteten Flügeln, mit den HH. Johannes B. und Zenobius zur Rechten, den HH. Petrus und Dominicus zur Linken, dann vor dem Throne knieend die HH. Hieronymus und Franz; auf den Stufen des Throns zwei Goldfinken. Dieſes Bild kam ſpäter in das Refectorium des Spedale de' Pellegrini; war eine Zeitlang verſchollen und iſt ſeit 1855 in der National-Gallery zu London. — Einige Beſtimmungen des Vertrags*) werfen ein eigenes Licht auf die künſtleriſchen Verhältniſſe der Zeit. Zunächſt war als Bedingung feſtgeſtellt, „daß das Bild in Anordnung, Form und Ausſchmückung dem Hochaltar in San Marco von Fra Angelico da Fieſole gleich ſein müßte; daß Benozzo alles Material (Gyps, Gold, Farben ꝛc.) auf ſeine Koſten zu beſchaffen habe; und daß er weder bei dem Hauptbild, noch bei den Predellenbildern ſich

*) Er iſt veröffentlicht in „Alcuni documenti artistici non mai stampati" etc. Firence, Le Monier 1855.

eines andern Malers als Gehülfen bedienen dürfe. Dieſe letzte Bedingung zeigt uns nicht allein, welchen Werth man auf Benozzo's Hand legte, ſondern auch, wie die Maler ſo oft zum Nachtheil ihrer Werke ſich fremder Hülfe bedient haben.*)

Vom Jahre 1464 an finden wir Benozzo mehre Jahre in San Gemignano beſchäftigt. Zunächſt hat er wohl ſeine dortigen Arbeiten begonnen mit dem großen, etwas verwegenen Frescogemälde in der Kirche S. Agoſtino: der Abwendung der Peſt durch den H. Sebaſtian, über dem dieſem Heiligen gewidmeten Altar: Gott ſendet aus der Höhe verderbliche Pfeile herab auf die Stadt; Maria entblößt ihre Bruſt und bietet ſie den Pfeilen dar, um die Stadt davor zu bewahren; Chriſtus beſchwört, indem er auf ſeine blutenden Wunden zeigt, den himmliſchen Vater, nachzulaſſen im Zorn; alles vergebens! Nur St. Sebaſtian erreicht es, daß die tödtlichen Pfeile von Engeln zerbrochen werden.**) Danach begann er im Chor derſelben Kirche das Leben des H. Auguſtinus von ſeinem Eintritt in die Schule zu Tegaſte bis zu ſeinem Tode in einer langen Folgereihe von Frescobildern zu ſchildern:***) zuerſt wie die Aeltern ihn zum Lehrer bringen; wie er in die Schule aufgenommen, dann wie er als Muſter geprieſen wird im Gegenſatz zu einem Knaben, der eine Lection ad posteriora erhält; es folgt ſeine Reiſe auf die Univerſität zu Karthago, und das Gebet ſeiner

*) Ob die in Vaſari L. M. IV. 185, not. 1. angegebene Predella mit der Vermählung der H. Katharina, einer Pieta, und 2 Heiligen, zu dieſem Bilde gehört hat, iſt mir nicht bekannt. Gewöhnlich beziehen ſich die Predellenbilder auf die im Hauptbild aufgeführten Heiligen.

**) Unter dem H. Sebaſtian ſteht: Anno Domini Millesimo quadringentesimo LXIIII. XXVIII Julii fuit hoc opus expletum, dieque sequenti hoc in altari extitit primitus celebratum MCCCCLXIIII.

***) Der verſtorbene Maler Wilh. Ahlborn hat die ganze Bilderfolge in Waſſerfarben copiert. Ich habe nie erfahren können, wohin dieſe werthvolle Arbeit gekommen iſt.

Digitized by Google

Mutter Monica für ihn; seine Reise nach Italien; seine Ausschiffung; seine Ankunft in Rom*) und seine Abreise von Rom;**) ferner seine Begegnung mit dem H. Ambrosius und dem Kaiser Theodosius zu Rom; er hört eine Predigt des H. Ambrosius, der von Monica gebeten wird, ihren Sohn zum Christenthum zu bekehren, worauf dieser eine Zusammenkunft mit Ambrosius hat; Augustinus liest die Briefe des Apostels Paulus, und läßt sich taufen.***) Danach folgt der Besuch des H. Augustinus auf Monte Pisano, und die Vision, in welcher ihm Christus erscheint; dann der Tod seiner Mutter Monica, bei welchem 2 Mönche zugegen, von denen der eine das Bildniß des Stifters, Domenico Strambi, ist. Nun sieht man Augustinus in der Mitte seiner Ordensbrüder; seinen Sieg in der Disputation mit Fortunatus; seine Zusammenkunft mit dem H. Hieronymus; endlich seinen Tod.

Am Gewölbe ist Christus mit den Aposteln abgebildet, und an der Vorderseite der Pfeiler rechts: Tobias und die H. Fina; innen: die HH. Nicolaus von Tolentino, Nicolaus von Bari und Elias; links, vornen: S. Sebastian und sein Martyrium und S. Monica; innen: die HH. Johannes B., Bartolus und Geminianus.†)

Diese zum Theil beschädigten Gemälde erreichen, meines Erachtens, ungeachtet der mancherlei Schönheiten der Composition, z. B. des Todes vom H. Augustin; der Bildnisse, man-

*) Abbildung in dem Werk der Arundel Society.

**) In der obern Abtheilung dieses Bildes halten 2 Engel eine Rolle mit der Inschrift: Eloquii sacri doctor Parisinus et ingens Gemignaniaci fama decusque soli hoc proprio sumptu Dominicus ille sacellum insignem iussit pingere Benotium MCCCCLXV.

***) Bei diesem Bilde steht das Datum des 1. Aprils 1464.

†) Die Decken- und Pilasterbilder sind von Giusto d'Andrea, dem Gehülfen Benozzo's, gemalt. S. Gaye a. a. O. I. 212. 213.

cherlei heitrer Einfälle, und der blühenden Färbung, doch den Werth der Riccardi-Capelle nicht; auch ſtört mehrfach die Ungleichheit der Ausführung, wie ſie durch Gehülfen-Hände bewirkt worden. Noch weniger befriedigend ſind die nach Beendigung der Wandgemälde in S. Agoſtino von Benozzo für San Gemignano und Umgegend übernommenen Arbeiten, bei denen unter der Größe der Zahl ihr Werth, wie unter der Schnelligkeit der Ausführung deren Gründlichkeit zu kurz gekommen. Vielen derſelben iſt die handwerksmäßige Gleichgültigkeit eines Geſellen (des Giuſto d'Andrea) aufgedrückt, der gegen einen Jahrgehalt von 12 bis 18 Lire und ein Paar Schuhen malen mußte, was und wieviel ihm aufgegeben wurde.

Auf dieſem Wege entſtanden: das Koloſſalbild vom Martyrium des H. Sebaſtian, nebſt Chriſtus und Maria in der Engelglorie, und mehren Heiligen in der Collegiatkirche zu San Gemignano;*) der gekreuzigte Heiland zwiſchen Heiligen in Monte Oliveto vor der Stadt; eine Madonna in trono zwiſchen Heiligen für die Kirche S. Maddalena (jetzt in dem Chor der Collegiatkirche) mit der Namensunterſchrift und dem Jahr 1466; eine Madonna in trono zwiſchen Engeln und Heiligen (mit derſelben Jahrzahl) für die Kirche S. Andrea außerhalb der Stadt; wiederum eine Madonna in trono mit der Vermählung der H. Katharina und andern Heiligen für S. Francesco zu Terni, ebenfalls von 1466; die Kreuzigung und Grablegung Chriſti nebſt dem Martyrium des H. Sebaſtian an einem Tabernakel der Capelle der Giuſtiziati außerhalb Certaldo; vielleicht auch die Gemälde des Tabernakels in S. Chiara zu Caſtel Fioren-

*) Mit der Inſchrift am Piedeſtal des H. Sebaſtian: Ad laudem gloriosissimi Athleti Sancti Sebastiani hoc opus constructum fuit die XVII Januarii MCCCCLXV. Benotius Florentinus pinxit.

tino aus dem Leben der Heiligen Jungfrau, nebst vielen Heiligen und Engeln.

Zu seinem Glück und zum Gewinn für die Kunst ward Benozzo aus dieser vielgeschäftigen, handwerksmäßigen Betreibung seines Berufs herausgerissen durch einen Auftrag, der sein Talent wieder in die ihm angemessene Bahn lenkte und dem er sich deßhalb mit unverkennbarer Begeisterung widmete. Nach Pisa berufen durch die Dombauverwaltung, um an der Nordwand des Campo santo die Fortsetzung der von Pietro di Puccio von Orvieto begonnenen Bilder zum Alten Testament zu übernehmen, schloß er am 14. Mai 1469 (Stil. pis.) mit der gedachten Verwaltung den Vertrag ab, sieben Bilder im Campo santo zu malen, und begann seine Arbeit mit der Weinlese und der darauf folgenden Trunkenheit Noah's, einem Bilde, zu dessen Ausführung er sich, ganz gegen seine Gewohnheit von San Gimignano, 8 Monate Zeit genommen, was denn auch demselben sattsam zu Gute gekommen ist.*)

Als ich auf meiner ersten italienischen Reise im J. 1826 nach Pisa kam und im Campo santo vor dieses Bild trat, hat

*) Libro di Amministrazione dell' Opera del Duomo di Pisa dal XI di giugnio 1461 ff.

1. Benosso di Lese da Fiorenza dipintore de dare a di 4 di maggio 1469 lire ottanta quatro soldi quattro sono per caparra di dipingnere sette storie in Campo santo.
2. Maestro Benosso di Lese da Fiorensa dipintore che a preso a dipingnere in Campo Santo allogatoli detto lavoro con volontà a partito dei Priori e Collegi di Pisa rogato per Ser Torello da Vecchiano loro Chancillieri a di 17 di Gennajo 1469 e di avere dongni storia fiorini sessanta sei e due tersi larghi e ditti denari de avere dell' Opera di mano in mano e promette fare l'anno da tre storie in guiso a ongni sua spesa di ponti calcina etc. E de avere a di primo di Gennaio 1469 fiorini 66 e 2 tersi larghi sono per la prima storia cha fatta quando Noe fa cogliere l'uva per insino che è inebriato. (373 Lire 6 Soldi). — Cf. Ciampi notizie inedite etc. 153 f.

es mich mit einer Freude erfüllt, wie kein anderes Werk der alten Kunſt bis dahin gethan. Hier fand ich höchſte Heiterkeit vereint mit großem Ernſt, Hingebung an die Natur und die Erſcheinungen des Lebens ohne Preisgebung der Rechte der Kunſt, ſprechende Charakteriſtik in den Grenzen der Schönheit, Wahrheit im Ausdruck der Mienen und Bewegungen ohne alle Uebertreibung, ungeſuchte Einfachheit in der Kleidung und doch Geſchmack in der Anordnung und Styl in den Formen, Reichthum und Mannichfaltigkeit in landſchaftlichen und architektoniſchen Nebendingen ohne Beeinträchtigung des Gegenſtandes der Darſtellung, eine neue univerſelle Auffaſſung der Kunſt, aber ohne den Zuſammenhang mit den Vorarbeiten der Vergangenheit aufzugeben. Wenn irgendwo für die neuen Beſtrebungen der deutſchen Kunſt ein Anknüpfungspunkt in der ältern italieniſchen geſucht werden ſollte, ſo ſchien es mir hier zu ſein, wo Phantaſie und Schönheitſinn, Natürlichkeit und Stylgefühl ein Werk erſchaffen, das, wenn es auch im Einzelnen vervollkommnungsfähig iſt, im Kern und Weſen nie veralten kann, zu allen Zeiten auf alle künſtleriſche Thätigkeit einen belebenden, erfreuenden und mannichfach erregenden Einfluß äußern muß. Und ſo oft ich ſpäter wieder vor das Bild getreten, hat ſich der erſte Eindruck ungeſchwächt wiederholt; nur daß mir die Gefahr nicht verborgen geblieben iſt, welcher der Künſtler auf dieſem Wege ausgeſetzt iſt und die auch Benozzo, wie wir bald ſehen werden, nicht ganz vermieden hat.

Die „Weinleſe Noah's" findet im Garten vor dem Palaſt des Patriarchen ſtatt. Zwiſchen Palmen, Orangen und Cypreſſen ſieht man hinaus in eine heitere Gebirgslandſchaft mit Landhäuſern und Ortſchaften. Den Platz links neben dem Palaſt nimmt eine Laube ein, von deren Dach reife Trauben in Fülle herabhängen. An zwei Stellen ſind Leitern angelehnt, auf wel-

chen Jünglinge ſtehen und die Trauben, die ſie abgenommen und in die Körbe gelegt, herabreichen, wo ſie von Mädchen in Empfang genommen und zum Keltern in einen Bottich geſchüttet werden. In dieſem ſteht ein Mann mit entblößten Beinen und zertritt die Trauben, daß der Saft durch eine Oeffnung im Boden des Bottichs in ein untergeſtelltes Schaff fließt. Im Vorgrund ſteht der Patriarch mit 2 Enkeln, die ſich an ihn anſchmiegen, beunruhigt durch einen kleinen Hund, der noch 2 andere jüngere Kinder, die am Boden ſitzen, ängſtigt. — Inzwiſchen ſind die Trauben gekeltert; der Moſt ſoll geprüft werden. Noah hat den Becher geleert, den ihm ſein Weib aus goldener Kanne gefüllt hat. Aber der Moſt erweiſt ſeine Kraft an dem Greis und wirft ihn nieder. Da liegt er in der Vorhalle ſeines Palaſtes, verſpottet von ſeinem Sohne Cham, beklagt von ſeinem Weibe, gegen Unbill geſchützt von ſeinem Sohne Japhet, der ſich anſchickt, ſeine Blöße zu decken. Hier iſt die Stelle, an welcher ſich Benozzo eine Satire über eine nur vorgebliche, mit Neugierde ſtark verſetzte Schamhaftigkeit erlaubt hat, indem er neben einem Mädchen, das dem Kind in ſeinen Armen den Anblick des trunkenen, nackten Urältervaters zu erſparen ſich entfernt, eine Frau ſtellt, die ebenfalls zum Fortgehen gewendet, das Geſicht mit der Hand bedeckt, aber ſo, daß ſie zwiſchen den Fingern durch auf Noah ſehen kann; eine Geſtalt, die als „Vergognosa di Pisa“ noch heute als Sinnbild unaufrichtigter Schamhaftigkeit im Munde des Volkes lebt.*)

Die Bilderfolge**) beſteht aus einer obern und einer untern

*) Daß die ganze Figur des berauſchten Noah mit den untern Theilen der angrenzenden Geſtalten neu iſt, ſieht man ohne Weiteres.

**) Sämmtliche Bilder ſind in Tempera gemalt und haben durch die Zeit und vielfältige Reſtaurationen ſehr gelitten. Von der Weinleſe gebe ich eine Abbildung in meinen „Denkmalen“ ꝛc. II. Taf. 38. Die ganze

Abtheilung. Das zweite Bild Benozzo's befindet ſich demnach, da ſein erſtes, die Weinleſe, unter dem Bau der Arche, und dem Ende der Sündflut von Pietro di Puccio ſteht, über dem dritten. Es ſtellt die Verwünſchung Chams dar. Schon bei dieſem Bilde iſt Benozzo der Gefahr, die ich oben angedeutet, nicht ganz entgangen: er hat ſich durch ſeine Fähigkeit, mit einer blühenden Phantaſie ſich über alles Erſchaffene zu verbreiten, und es mit den Reizen der Anmuth zu ſchmücken, verleiten laſſen, das Auge mehr auf ſeine Kunſt, als auf deren Gegenſtand zu lenken. In der That iſt die Verfluchung Chams, die ohnehin nur einen kleinen Theil des Gemäldes in Anſpruch nimmt, in einer ſo milden Weiſe von Noah ausgeſprochen, daß man ſich über den ſehr ſchwachen Eindruck, den ſie auf Cham hervorbringt, nicht wundern kann.*) Der größere Raum des Bildes öffnet die Ausſicht in ein überaus heiteres, glückliches Daſein. Der Künſtler ſchildert uns das patriarchaliſche Leben der Menſchheit, das goldne Zeitalter des Alten Teſtamentes, von welchem Noah's Fluch Cham und ſeine Nachkommen ausgeſchloſſen hat. Welche lachende Gegend thut ſich vor unſern Blicken auf mit Burgen auf Bergen und Städten in Thälern, mit Pinien und Cypreſſen, mit Palmen, Orangen und Lorbeer! Von Kindern und Enkeln, Ur- und Ururenkeln umgeben, ſteht der 900 Jahre alte Patriarch, Kinder liebkoſend, in dem Garten vor ſeinem Palaſt. Um einen ſchöngefaßten Brunnen ſitzt eine Familie und erfreut ſich an der Freude eines kräftigen Knäbleins; vom Brunnen, zu welchem Waldvögel und ſelbſt wilde Thiere kommen, ſich zu letzen, geht ein anmuthiges Mädchen, einen Knaben an der Hand, den Waſſerkrug auf dem Kopf; ein anderes flicht einem kleinen Mägd-

Folge findet man im „Campo ſanto" von Carlo Laſinio, und in deren kleinen Ausgabe von ſeinem Sohne Paolo.

*) Die Köpfe von Noah, ſeiner Frau und von Cham ſind neu.

lein das Haar; durch die offne Pforte gehen Frauen und Kinder in's Freie; junge Männer bereiten ſich vor zur Falkenjagd; Kinder ſcherzen mit Hunden, oder ſehen vergnügt deren Spiel zu; Vögel durchziehen die blaue Luft; ein Pfau ſchlägt ſein Rad auf der Zinne des Dachs, wo ebenfalls Menſchen an Luft und Duft ſich erquicken.

Und all dieß Glück des Erdendaſeins, des heiterſten Lebens als Schmuck der Stätte des Todes! Wie könnte ſich der der Wirklichkeit zugewendete Geiſt des 15. Jahrhunderts energiſcher ausſprechen, als in dieſem Gegenſatz gegen die Kunſtſchöpfungen aus dem 14. Jahrhundert an der Südwand des Campo ſanto; im ungetrübten Vollgenuß des Lebens gegen den Triumph des Todes, im Fluch und Segen auf Erden gegen Hölle und Himmel des Jüngſten Gerichts!

Hatte Benozzo in ſeiner Künſtlerfreude an Natur und Leben die Gefahr, ſeine eigentliche Aufgabe aus den Augen zu verlieren und damit die Einheit und den Ausdruck der Darſtellung abzuſchwächen, bisher noch leidlich vermieden: ſo unterlag er in der Folge mehr und mehr den Verlockungen ſeines Talents; und zwar um ſo unbewußter, als der herrſchende Geſchmack ihm die Wege vorzeichnete. Schon am nächſten Bilde, dem „Thurmbau zu Babel", iſt dieſer Nebenſache und völlig bedeutungslos, während zu beiden Seiten des Baugerüſtes eine große Zahl müßiger Zuſchauer mit ſtummen Rollen aufgeſtellt iſt, die ſämmtlich nach Phyſiognomie, Geſtalt und Tracht aus dem wirklichen Leben genommen und ohne den Schein einer Gruppierung horizontal neben einander geſtellt ſind.*)

*) Unverkennbar ſind unter den Zuſchauern die Bildniſſe vieler ausgezeichneter und bekannter Zeitgenoſſen des Künſtlers; doch fehlen uns die Nachweiſungen; nur in der Abtheilung zur Rechten erkennt man (nach anderweitigen Abbildungen) Cosmus d. Ae., ſeinen Sohn Pietro il Gottoſo

Hier wird die Bilderfolge durch den Eingang in eine Capelle unterbrochen, über welcher Benozzo die Verkündigung und die Geburt Chriſti (nehmlich die Anbetung der Könige) gemalt hat.

Soweit war Benozzo im November 1471. Im Verfolg ſeiner Arbeit beginnt er das Leben Abraham's mit einer, rabbiniſcher Sage entnommenen Geſchichte, von der aber das Alte Teſtament nichts erzählt, wie König Ninus ſeinem Vater Bel einen Tempel errichtet hat, wie er jedem Sünder Strafloſigkeit zuſichert, der dem Bel göttliche Ehre erweiſt, und Abraham, der der Abgötterei ſich weigert, zum Feuer verurtheilt, aus dem er unverſehrt hervorgeht. — Im folgenden Bilde ſehen wir Abraham mit ſeinem ſchönen Weibe Sarai und ſeinem Vetter Lot in Aegypten einziehen; Beider Reichthum an Vieh und den Unfrieden zwiſchen ihren Knechten. Das 6. Bild erzählt (nach Geneſis C. 14.) den Ueberfall von Sodom durch den Kedor Laomor und ſeine Verbündeten, wobei Lot in Gefangenſchaft gerieth; dann die Befreiung deſſelben durch Abraham in ſiegreicher Schlacht, und Melchiſedech's Gaſtfreundſchaft; eine Aufgabe, für deren befriedigende Löſung Benozzo's Talent und künſtleriſche Ausbildung nicht ausreichend waren. Um ſo leichter fand er ſich in die fernere Geſchichte Abraham's, wie Sarai ihm die Hagar zuführt, die dann, von ihr geſchlagen, in die Wüſte geht, aus welcher ein Engel ihr befiehlt zurückzukehren; dann wie drei Engel bei Abraham einkehren, von ihm bewirthet werden, und ihm — was Sarai zum ungläubigen Lächeln reizt — die Geburt eines Sohnes prophezeihen. Im 8. Bilde ſieht man den Brand von Sodom und die Flucht Lot's. Im 9. Bilde entwickelt Benozzo

---

und deſſen Söhne Lorenzo (nachmals Magnifico) und Giuliano, der in der Verſchwörung der Pazzi als Opfer fiel.

wieder alle seine künstlerischen Vorzüge. Er hat uns nun schon allmählich daran gewöhnt, darauf zu verzichten, in seinen Darstellungen, trotz aller Naturwahrheit im Einzelnen, auch nur entfernt die Möglichkeit der Wahrheit zu sehen, da wo in demselben Raume eine und dieselbe Person nicht nur mehrmals, sondern — und zwar in unmittelbarster Nähe — in verschiedenen Altersstufen abgebildet ist. An Ismael's an Isaak ausgeübten Uebermuth schließt sich Hagar's Vertreibung und ihr Jammer in der Wüste; der Auszug Abraham's mit dem inzwischen 10 Jahre älter gewordenen Isaak zum Berge Moria,*) das gemeinsame Frühstück am Fuße des Berges; der Aufgang zum Berge und oben das durch einen Engel unterbrochene Opfer.

Noch 12 große Bilder nach den bisher genannten hat Benozzo im Campo santo gemalt, und darin nach der begonnenen Weise die Geschichte der Genesis weiter erzählt, immer eine Anzahl räumlich und zeitlich getrennter Begebenheiten in demselben Bilde an einander reihend. Und so erzählt er (im Bilde 10), wie Abraham seinen Knecht entsendet nach Mesopotamien, um ein Weib zu werben für Isaak, wie dieser Knecht an dem Brunnen bei Nahor mit Rebecca zusammentrifft, aus ihrem Kruge trinkt und sie beschenkt, wie Rebecca in Canaan ankommt, von Abraham und Isaak herzlich empfangen, und wie die Hochzeit von Isaak und Rebecca gefeiert wird.**) Danach (Bild 11) gebar Rebecca die Zwillinge Jacob und Esau, von denen der letztere sein Erstgeburtsrecht für ein Linsengericht verkaufte; Isaak indeß wollte für ein Wildpretgericht dennoch Esau segnen, ward aber von Jacob auf Anstiften Rebecca's hintergangen, so daß er, als Esau sein Gericht ihm brachte, keinen Segen mehr für

*) Abbildung in m. „Denkmalen" ꝛc. II. T. 39.

**) Zwei tanzende Mädchen in m. „Denkmalen" ꝛc. II. T. 40.

ihn hatte. Dennoch wollte er Jacob der Rache Eſau's nicht aus-ſetzen und ſandte ihn nach Meſopotamien (Bild 12) zum Bruder ſeiner Mutter Laban, daſelbſt ein Weib zu nehmen. Auf dieſer Reiſe ſah Jacob die Engel vom Himmel zu ihm niederſteigen; fand dann Laban's Tochter Rahel am Brunnen, freiete um ſie und hielt Hochzeit mit ihr und ihrer Schweſter Lea — denn er erhielt ſie beide zur Ehe — ward reichlich geſegnet mit Kindern und irdiſchen Gütern und machte ein Bündniß mit Laban, be-vor er in ſeine Heimath ging, auf welchem Wege er den Kampf mit dem Engel Gottes zu beſtehen hatte. Nicht ohne Sorge verfolgte Jacob ſeinen Weg (Bild 13); denn er gedachte des Unrechts, das er ſeinem Bruder Eſau zugefügt hatte und fürch-tete ſich vor ihm. Dieſer aber kam ihm mit Verſöhnung ent-gegen und Friede und Freundſchaft ward zwiſchen den beider-ſeitigen Familien geſchloſſen. Jacob ſchlug danach ſein Lager vor Salem auf, der Stadt Sichems; und als dieſer ſich an Dina, der Tochter Jacob's, vergangen und den Rachedurſt ihrer Brüder dadurch erregt hatte, wurde er durch ein Scheinbündniß ſicher gemacht und ſammt ſeinen Leuten getödtet. Die ältern Söhne Jacob's haßten ihren jüngern Bruder Joſeph, weil er (Bild 14) vor ihnen und ihrem Vater Träume erzählt hatte, in denen ſie eine untergeordnete Rolle ſpielten; und als ihn der Vater zu ihnen auf's Feld ſchickte, wo ſie die Heerden hüteten, da verab-redeten ſie ſich, ihn umzubringen und verſenkten ihn in einen Brunnen; holten ihn aber wieder heraus und verkauften ihn an reiſende Aegypter; dem Vater aber brachten ſie ſein, mit Blut befleckte Kleid und die erlogene Nachricht, ein wildes Thier habe ihn zerriſſen. In Aegypten angekommen fand Joſeph nicht nur Gnade in den Augen des Königs, ſondern auch in denen des Weibes ſeines Kämmerers Potiphar, daß ſie ſein begehrte; daß er aber, als er ihr nicht zu Willen war, von ihr verleum-

det, in's Gefängniß geworfen wurde. Seine Befreiung verdankt er der geschickten Auslegung der Träume Pharao's (Bild 15), danach er immer größere Gunstbezeigungen erfährt und endlich zum Statthalter von Aegypten mit königlichen Ehren gesetzt wird. Seine Brüder, die nach Aegypten kommen, Getreide einzukaufen, weiß er erst zu ängstigen, indem er ihnen den jüngsten Bruder Benjamin, unter einem betrüglichen Vorwand, zurückhalten will, gibt sich aber endlich ihnen zu erkennen. — Der Künstler verläßt nun die Genesis, ohne die Geschichten von Jacob und Joseph weiter zu verfolgen und geht (Bild 16) zum Exodus über, der mit der Geschichte von Moses beginnt. Auffallender Weise vermeidet er die seiner künstlerischen Richtung sich geradezu aufdringende Findung Mosis, und bringt zuerst die Anekdoten aus seiner Kindheit, wie er dem König die Krone vom Kopf nimmt, und wie er unversehrt in glühende Kohlen greift; danach erzählt er, daß Moses dem König Vorstellung macht über die Mißhandlung der Israeliten, und die Verwandlung seines Zauberstabs in einen Drachen. — Das 17. Bild stellt den Untergang Pharao's und seines Heeres im rothen Meere und die vorausgegangene Errettung des israelitischen Volkes unter Mosis und Aaron's Führung und deren Dank-Gottesdienst dar. — Während Moses (Bild 18) auf dem Sinai aus den Händen Gottes die Gesetztafeln empfängt, auf welches Ereigniß er vorher das Volk n einer Versammlung vorbereitet hatte, macht das wetterwendische, ungeduldige Volk sich ein goldenes Kalb zu religiöser Verehrung, was den Zorn Mosis reizt, daß er die Gesetztafeln zertrümmert. — Moses hatte sie erneuert und dafür die Bundeslade errichtet (Bild 19); um zu wissen, wer Hüter des Heiligthums und oberster Priester aus den 12 Stämmen werden solle, ließ er sich von jedem Vertreter derselben einen Stab geben und legte ihn auf die Bundeslade mit der Verkündigung,

daß der Stab des von Gott Erwählten grünen werde, welches Glück dann dem Aaron zu Theil wurde. Das Bild ſchließt mit der von Gott ſelbſt verlangten Aufrichtung der ehrnen Schlange gegen die tödtlichen Anfälle giftiger Schlangen. — Mit dieſem Bilde war der Künſtler bereits in das 4. Buch Moſe (Numeri) hinüber geſprungen; das 5. übergeht er ganz, wie die nachfolgenden Geſchichten, bis zum Durchgang der Israeliten durch den Jordan vor Jericho im Buche Joſua (Bild 20), an welche Darſtellung er unmittelbar die Geſchichten David's nach dem 1. Buch Samuelis anreiht, ſeinen Kampf mit Goliath, und wie er ihm das Haupt abſchlägt, und es dann dem König Saul entgegenbringt, während die Philiſter die Flucht ergreifen. — Das letzte Bild von der Hand Benozzo's ſchildert den Beſuch der Königin von Saba bei dem König Salomo. Es war im Mai 1485 beendet; ſo daß Benozzo zur Vollendung des ganzen Werkes 16 Jahre verwendet hat.

Die Ungleichheit in den Arbeiten Benozzo's, die wir früher ſchon bemerkt haben, der abwechſelnd ſteigende und fallende Werth derſelben wiederholt ſich im Campo ſanto in der auffallendſten Weiſe; die Schönheit des erſten Bildes erreicht er in keinem nachfolgenden wieder. Und doch ſind hier ſchon die Urſachen, wenn auch erſt im Keime, für die ſpätern bemerklicheren Fehlgriffe zu erkennen — in ſeiner Luſt an Nebendingen. So kam es, daß er bald den landſchaftlichen Hintergrund zur Hauptſache machte, bald, um ſeine Kenntniß der Perſpective zu zeigen, den größten Theil des angewieſenen Raumes mit Gebäuden ausfüllte; ſein ausgezeichnetes Talent als Thiermaler verleitete ihn, Pferde, Hunde, Schafe, Rinder, Ziegen, Vögel aller Art im Ueberfluß anzubringen, ja ſelbſt das „Goldene Kalb" naturaliſtiſch zu behandeln; noch gefährlicher wurden ihm die Menſchen, die er im Bildniß-Enthuſiasmus ohne Wahl und

Ueberlegung, ohne Beziehung zum Gegenſtand der Darſtellung, anbrachte und damit die Aufmerkſamkeit der Beſchauer von der Aufgabe ablenkte. Der einem jeden Bilde angewieſene ſehr umfängliche Raum hatte nicht nur zu den beſprochenen Abſchweifungen auf Nebendinge Gelegenheit gegeben, ſondern auch zu der loſen Erzählweiſe geführt, nach welcher — wie im Traume — die verſchiedenſten Scenen von denſelben Perſonen, in demſelben Raume, unmittelbar neben einander aufgeführt werden. Um möglichſt viel ſolcher Scenen anzubringen, wurde außer dem Vordergrund auch Mittel- und Hintergrund dafür benutzt und das Maß der Figuren auch des Vordergrundes verkleinert. So wurde das Intereſſe vielfach getheilt; Haupt- und Nebenſachen ſonderten ſich häufig nicht mehr; einheitliche Wirkung war unmöglich und zum ſprechenden Ausdruck der Handlung durch wahre und lebendige Motive kam der Künſtler immer ſeltner. Vornehmlich litt unter dem Zuviel der Aufbau des Gemäldes, in welchem horizontale Statiſtenmaſſen, oder in Reihen geſtellte Theilnehmer das Auge ermüden, oder bloße Figurenfragmente, wie die Menſchen- und Pferdeköpfe und Gliedmaßen des pharaoniſchen Heeres im rothen Meere, oder die Helmlinien der Heere Abraham's, oder Joſua's ꝛc. dem Auge gar nichts bieten. Aber neben all dieſen Mängeln bricht vielfältig der Schönheitſinn Benozzo's hervor und läßt uns, indem er Sinne und Seele feſſelt, jene überſehen. Außer ſo manchen, aus dem Leben gegriffenen Geſtalten und Gruppen von ſpielenden Kindern, Waſſerträgerinnen, Mädchen mit einem Kind im Arm, tanzenden Jungfrauen und Jünglingen, einem vertraulichen Liebespaar u. dgl., die gewiſſermaßen nur zum Schmuck der eigentlichen Darſtellungen dienen, bewähren doch auch dieſe nicht ſelten durch Schönheit der Form und Wahrheit des Ausdrucks die hohe Begabung des Künſtlers, wie faſt überall wo er Abraham redend'

betend oder handelnd einführt; in der Gruppe der Engel die ihn beſuchen, oder wo er ſich mit Iſaak und den Knechten am Fuße des Berges Moria gelagert hat; von großer Schönheit iſt Sarai, wie jede ihrer Begleiterinnen beim Einzug in Aegypten; von jugendlicher Friſche und Unbefangenheit Iſaak, wo er dem Vater zu dem Todtenopfer folgt; lieblich Rebecca, wo ſie dem Knecht Abraham's zu trinken gibt. Faſt durchgängig beweiſt Benozzo einen muſterhaften Geſchmack in der Bekleidung und einen reinen, ſchönen Styl im Faltenwurf. Die zerſtreute Compoſitionsweiſe war ein Hinderniß für Farbenwirkung; die Anwendung von Tempera-Bindemittel anſtatt des Fresco hat das baldige Verderben der Bilder zur Folge gehabt, ſo daß nur noch wenige Theile im urſprünglichen Zuſtand vorhanden ſind. Herzerfreuend muß der Geſammteindruck geweſen ſein; denn ſchon 1478, noch während Benozzo am Werke war, haben ihm die Piſaner aus Dankbarkeit im Campo ſanto ſeine ewige Ruheſtätte als Ehrengeſchenk überwieſen;*) vorher allerdings reichliche Mittel, ſich's noch über der Erde wohl ſein zu laſſen.**)

Während ſeines Aufenthaltes in Piſa hat er neben den Arbeiten im Campo ſanto noch verſchiedene andere ausgeführt; ſo für den Dom eine Altartafel mit der Verherrlichung des Thomas von Aquino, die indeß der Auffaſſung und Compoſition nach nur eine Wiederholung der Tafel des Fr. Traini in S. Caterina mit geringen Veränderungen iſt.***) In S. Benedetto a Ripa d'Arno malte er die Lebensgeſchichte dieſes Heiligen in einer großen Bilderfolge, die nicht mehr vorhanden iſt; für die

*) Was zu dem Irrthum Veranlaſſung gegeben, daß er 1478 geſtorben ſei. Die Bücher der Domverwaltung enthalten die letzte Zahlung an ihn am 11. Mai 1485.

**) Er beſaß ein eigenes Haus in Florenz und ein zweites in Piſa.

***) Die Tafel iſt jetzt im Louvre unter Nr. 72.

Kirche S. Marta eine Altartafel mit Gott Vater, Anna, Maria und dem Chriſtkind nebſt den Stiftern; eine andere mit Maria und dem Kind zwiſchen Engeln und Heiligen für die e. g. Kirche S. Benedetto (beide Tafeln jetzt in der Sammlung der Akademie zu Piſa); ferner eine Madonna mit dem Kind und zwei Engeln für das Kloſter S. Anna daſelbſt. In S. Girolamo außerhalb Volterra haben die Herausgeber des Vaſari L. M. (VI, 189. s.) eine Altartafel gefunden mit Madonna in trono zwiſchen SS. Antonio, Lorenzo, Cosmo und Damiano, Girolamo und Francesco; die ſie (gegen die übliche Annahme, daß ſie ein Werk Ghirlandajo's ſei) mit Beſtimmtheit dem Benozzo zutheilen.

Schüler von Benozzo waren Zanobi Machiavelli, von welchem eine Krönung Mariä aus Santa Croce in Foſſabonda bei Piſa in den Louvre gekommen; eine Madonna in trono mit Heiligen in der Sammlung der Akademie zu Piſa zu finden iſt; und Giuſto d'Andrea, der mit Benozzo in S. Gemignano gearbeitet und von dem in Certaldo eine Pietà ſein ſoll.*)

Sandro Botticelli.

Von unverkennbarem Erfolg ſind die Thaten und Leiſtungen des Genius auf Mit- und Nachwelt im Allgemeinen; aber ſpärlich gedeiht die Einzelſaat und nur ſelten ſehen wir Größen als unmittelbare Nachfolger der Großen. Fieſole hatte nur einen bedeutenden Schüler, Benozzo, obſchon noch jetzt ſeine Werke entzündend und belebend auf die Kunſt einwirken; aber auch dieſer ſchlug bald ſeinen eigenen Weg ein, auf welchem ihm raſch genug die Erinnerung an ſeinen Meiſter verblaßte. Unter den

*) S. Vaſari IV, 192. Vgl. auch Gaye I. p. 213.

vielen jüngern Zeit- und Kunſtgenoſſen des Fra Filippo ragt nur ein bedeutendes Talent hervor, das unter ſeinem Einfluß ſich entwickelt hat, Aleſſandro Filipepi; aber auch bei ihm trat bald genug die Eigenthümlichkeit hervor, die ihn auf neue, abweichende Bahnen lenkte. Die Geſchichte der Kunſt läßt uns in dieſer mit den Vorgängern organiſch verbundenen Selbſtändigkeit ihrer Nachfolger die Bedingung der Vielſeitigkeit und ſtufenweiſen Vervollkommnung der italieniſchen Malerei erkennen.

Aleſſandro Filipepi, oder wie er in der Geſchichte heißt — Sandro Botticelli,*) geb. 1447, geſt. 1515, war der Sohn eines florentiniſchen Bürgers, und anfänglich zum Goldſchmied beſtimmt, wandte ſich aber frühzeitig zur Malerei, und — nach Vaſari's Angabe — unter die Leitung des Fra Filippo, wo nicht zuvor, wie ich annehmen möchte, des Antonio Pollajuolo. Dieſer nehmlich hatte für das Kaufhaus von Florenz (wie ich S. 266 angegeben) einige Tafeln mit den allegoriſchen Geſtalten der Tugenden zu malen; ſechs derſelben ſind von ſeiner Hand; die ſiebente — die Tapferkeit — iſt Botticelli's Werk.**) Die Uebereinſtimmung mit Pollajuolo's Geſtalt iſt auffallend, vornehmlich mit den harten, wie aus Metall gehämmerten Formen und der gezwungenen Haltung. Es iſt eine überlebensgroße in einer Niſche ſitzende weibliche Figur mit ſehr mädchenhaftem, ſtumpfnaſigem Angeſicht und ſchwächlicher Kopfneigung, zu welcher der Bruſtharniſch und die in Stahl gehüllten Arme ſo wenig paſſen, als die Beiſchrift Fortitudo und der

*) Botticello hieß der Goldſchmied, zu welchem Aleſſandro in die Lehre gegeben ward. Er war ſein Taufpathe, was vornehmlich dahin geführt hat, nach ihm ihn zu nennen.

**) Das Bild hängt neben der „Klugheit" von Ant. Pollajuolo, in der Sammlung der Uffizi, Scuola Toscana 1299.

über den Schooß gelegte Commandoſtab, den ſie mit beiden Händen hält. Groß iſt das Mißverhältniß der Proportionen, namentlich von der ganz kleinen Bruſt zum ſehr langen Unterleib, deſſen weißes, unterbundenes Kleid in ſteife, abgezirkelte Falten gelegt iſt. Daneben regt ſich in einzelnen Stellen, wie in den breiten Maſſen des rothen Mantels, der Sinn für das Großartige, wie in der geſättigten Färbung und der gelblichen Carnation das Vorzeichen einer eigenen Richtung.

In der Nachbarſchaft dieſes ſehr wenig anſprechenden Bildes befindet ſich (unter Nr. 1303) ein zweites von Botticelli, das wie mit Reizen übergoſſen iſt. Beim erſten, oberflächlichen Anblick glaubt man ein Jugendwerk Fra Filippo's vor ſich zu haben; ſo entſchieden weiſt es auf das Verhältniß Sandro's zu dieſem Künſtler als ſeinem Meiſter hin! Unter einem Bogen vor einem Garten ſitzt Madonna und hat das nackte, nur leicht und ſtellenweis mit einem weißen Tuch bedeckte Kind auf dem Schooße liegen. Es koſtet den Kern eines Granatapfels, den die Mutter hält und blickt ſeelenvoll und liebend zu ihr auf, während ſie ihre Augen wehmüthig zu ihm niederſenkt. Die ungefähr $^1/_3$ lebensgroßen Figuren ſind in der Zeichnung der Formen noch ziemlich mangelhaft, ſelbſt knochenlos geſchwollen; die Färbung iſt ſaftig, kräftig, die Carnation goldig mit bräunlichen Schatten; die Motive ſind natürlich, ja theilweis ſelbſt zu natürlich, z. B. wie das Kind nach Kinderart das linke Bein im rechten Winkel gegen das rechte ſtemmt. Der Geſammteindruck iſt in hohem Grade harmoniſch und feſſelnd, je öfter und länger man ſich ihm hingibt.

Ich habe nicht in Erfahrung gebracht, woher dieſes Gemälde ſtammt; es ſcheint nicht für einen Altar beſtimmt geweſen zu ſein. Und hier müſſen wir die Aufmerkſamkeit auf eine Umwandlung in Betreff der Beſtimmung der Kunſtwerke lenken, die

ſich allmählich, faſt unmerklich vollzogen, und die, wie ſie von großer culturhiſtoriſcher Bedeutung iſt, auf die Kunſtthätigkeit ſelbſt einen höchſt bedeutenden Einfluß haben mußte. Wohl ſtand die Kunſt, wenn ſie Altäre, Capellen und Kirchen zu ſchmücken hatte, großentheils im Dienſt von Privatperſonen; doch ſtets zum Vortheil des öffentlichen Lebens; faſt unter allen Umſtänden waren die Werke der Kunſt Gemeingut. Enthoben ſomit der Rückſicht auf Privatgeſchmack, perſönliche Neigungen und Liebhabereien, konnte die Wahl der Kunſt nur auf Gegenſtände fallen, die im religiöſen oder politiſchen Bewußtſein der Geſammtbevölkerung des Landes oder einer Stadt An- und Wiederklang fanden, die weder gegen das Verſtändniß noch gegen die Begriffe von Sitte und Anſtand ſtritten und bei denen die Virtuoſität des Vortrags erſt in zweiter Linie in Frage kam. Die kleinen Hausaltäre abgerechnet dachte man vor dem zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts nicht wohl daran, Gemälde in den Wohnzimmern aufzuhängen. Die Medici ſcheinen die erſte Veranlaſſung gegeben zu haben, die Kunſt für das Privatleben in Anſpruch zu nehmen, und ſie damit theilweis von der überlieferten Weiſe der Thätigkeit abzulenken. Der erſte Künſtler, der dieſen neuen Anforderungen in ſehr ergiebiger Weiſe Genüge leiſtete, war Sandro Botticelli und eine große, wo nicht die größte Anzahl ſeiner Leiſtungen hatte dieſe Beſtimmung.

Hiermit hängt auch genau die Wahl der Gegenſtände für die künſtleriſche Darſtellung zuſammen. Die unausbleibliche Folge von dem Studium der Werke des Alterthums war eine Vorliebe für den in ihnen niedergelegten dichteriſchen und religiöſen, auch wohl geſchichtlichen Stoff; und ſo ſehen wir denn die Maler nicht allein Allegorien im Sinne des Alterthums, gleichſam freie Dichtungen, ſondern geradezu die Mythen der alten Götterlehre zu ihrer Aufgabe wählen. Dagegen ſuchte man chriſtliche Gegen-

ſtände, wenn ſie zum Schmuck des Hauſes verwendet werden ſollten, des mythologiſchen Scheines mehr und mehr zu entkleiden, ſtatt deſſen ihre Beziehungen zum Gemüth, in möglichſter Uebereinſtimmung mit dem wirklichen Leben, wenn auch in poetiſcher Auffaſſung, zum Motiv der Darſtellung zu wählen. Wurde damit der Wirkungskreis der Kunſt beträchtlich erweitert, ſo konnte doch auch, wie wir ſehen werden, eine nachtheilige Folge nicht verhindert werden. Abgeſehen von der Befriedigung eines etwas lockern Privatgeſchmacks, iſt — gegenüber der Einfachheit, Klarheit und Allverſtändlichkeit der alten Kunſt — jene Luſt der Künſtler, in nur den Beſtellern vollkommen lösbaren Bilderräthſeln zu ſprechen, und damit den nachgebornen Geſchlechtern unfruchtbare Aufgaben zu ſtellen, in unmittelbaren Zuſammenhang mit der Hausmalerei zu ſetzen.*)

Für Lorenzo de' Medici malte Botticelli u. A. eine Minerva, für die Villa Caſtello von Coſimo de' Medici verſchiedene Venusgeſtalten, wie er denn überhaupt — nach Vaſari — viele nackte Frauen für verſchiedene Häuſer in Florenz gemalt hat.**) So einfach dieſe Aufgabe erſcheint, ſo hat ſie doch der Künſtler zu ziemlich verwickelten Bilderräthſeln zu machen gewußt. Nur jene Venus, mit langherabwallendem, goldenem Haupthaar, auf dunklem Hintergrunde, die er der mediceiſchen nachgebildet, und die im Muſeum zu Berlin unter Nr. 1124 aufgeſtellt iſt, macht jede Erklärung überflüſſig. Dagegen iſt ſchon das als „Geburt der Venus" bezeichnete Bild in der Galerie der Uffizien zu Flo-

*) Vgl. was S. 4 über die gleichzeitige Dichtkunſt geſagt iſt. — Uebrigens war der Uebergang zu den Bilderräthſeln bereits, wie wir geſehen, durch Fra Filippo gemacht worden, der zuweilen in ſeinen Predellenbildern Stoffe behandelt hat, die aller Wahrſcheinlichkeit nach ſelbſt den Zeitgenoſſen nicht bekannter waren, als ſie es uns ſind. S. S. 222. u. 228.

**) „Per la città in diverse case fece . . . . femine ignude assai." Vasari V. p. 113.

renz*) verſchiedener Auslegung unterworfen. Die Göttin, völlig unbekleidet, in unbewußter Anmuth der Bewegung und tadelloſer Schönheit der Formen, wird, auf einer Muſchel ſtehend von ſanften Meereswellen an's Land getrieben; eng verſchlungen folgen ihr, durch die Lüfte ſchwebend, Blumen ſtreuend, Kühlung anhauchend, ein Jüngling und ein Mädchen in leichter Umhüllung, in denen wir wohl Zephyr und Flora erkennen dürfen; vom Land her aber geht eilenden Schritts eine bekleidete unbekannte, unbenannte jugendliche Frauengeſtalt der Göttin entgegen und bietet ihr ein rothes Gewand an. Die Mythologie gibt auf die Frage nach dem Namen der humanen Uferbewohnerin keine Antwort. Die Strenge der Zeichnung iſt durch ein feines Formgefühl gemildert und die etwas blaſſe Färbung durch die Lieblichkeit des Ausdrucks gehoben. Daß die Verſchlingung der ſchwebenden Geſtalten dem Beſchauer die Aufgabe ſtellt, die Gliedmaßen richtig zu vertheilen, gehört auch zum Bilderräthſel.**)

Sehen wir in der Ufernymphe eine Oreade oder Hamadryade, ſo würde des Bildes Sinn ſich etwa in den Gedanken faſſen laſſen, daß die Erde freudig bereit ſei, die von den Genien des Frühlings begleitete Göttin der Schönheit und Liebe bei ſich aufzunehmen; doch iſt es auch möglich, daß der Künſtler an den Frühling (Primavera) gedacht, welcher die Göttin der Schönheit bei ihrer Geburt freudig begrüßt und kleidet.

Nicht ſo leicht hat es uns der Künſtler mit einem zweiten ſcheinbar verwandten Bilde gemacht, das als „Venus und die Grazien", oder „die Ankunft des Frühlings" in der Sammlung der Akademie unter Nr. 24 in der Gal. d. quadri antichi auf-

*) Im Corridor Nr. 39.
**) Abbildung in m. „Denkmalen" ꝛc. II, 41.

bewahrt wird. Im Wald, auf blumigem Raſen wandelt eine bekleidete, jugendliche weibliche Geſtalt; über ihr ſchwebt ein Liebesgott, der einen brennenden Pfeil entſendet; ihr folgt eine zweite bekleidete Jungfrau und ſtreut Blumen aus; und dieſer eine dritte, die nur mit einem durchſichtigen Schleier umhüllt iſt und von einem nackten blauen Manne, offenbar einem kalten Winde, angefaßt wird. Links tanzen, unbekümmert um ſie, drei nackte, nur durchſichtig umſchleierte Jungfrauen in etwas gezwungener Bewegung; ein gleichfalls nackter Jüngling bricht Blüthen von einem Baum. — Gemalt für Cosmus Medicis als Schmuck ſeiner Villa Caſtello, war das Gemälde für ihn und ſeine Gäſte ſicherlich kein Bilderräthſel, wie es ein ſolches für uns iſt. Faſt nimmt es ſich aus wie die Illuſtration zu einem Feſtgedicht, in welchem dem Amor und den Grazien zur Feier des Frühlings eine Hauptrolle übertragen worden.

Gänzlich unverſtändlich für Jeden, der nicht in der griechiſchen ſchönen Literatur bewandert iſt, muß das urſprünglich für Fabio Segni mit großer Vollendung ausgeführte Cabinet-Gemälde Botticelli's ſein, das mit der Bezeichnung „die Verleumdung des Apelles" unter Nr. 1182 in der Sammlung der Uffizien aufgeſtellt iſt. Es iſt einem Aufſatz von Lucian „gegen die Verleumdung" entnommen, in welchem erzählt wird, daß der Maler Apelles von Epheſus (alſo nicht der berühmte Günſtling Alexanders!) von einem neidiſchen Kunſtgenoſſen Antiphilos beim König Ptolomäus von Aegypten fälſchlich als bei der Verrätherei des Theodotas betheiligt angegeben, der die Stadt Tyrus dem Antiochus in die Hände geſpielt, in Gefahr geweſen, ſeinen Kopf auf dem Block zu verlieren, ſo daß er nur durch das gegentheilige unverdächtige Zeugniß eines Verſchworenen gerettet wurde. Zum Gedächtniß ſeiner Rettung fertigte nun Apelles ein Gemälde, in welchem er das Weſen der Verleumdung ſinn-

bildlich darſtellte, und welches Lucian in folgender Weiſe beſchreibt. „Rechter Hand ſitzt ein Mann, der ſo anſehnliche Ohren hat, daß ihnen wenig zu Midasohren fehlt, und der ſchon von Ferne der auf ihn zukommenden Verleumdung die Hand entgegen ſtreckt. Zu beiden Seiten ſtehen zwei Frauen neben ihm, die mir die Unwiſſenheit und das Mißtrauen vorzuſtellen ſcheinen. Zu ihm tritt die Verleumdung in Geſtalt eines wunderſchönen, aber etwas erhitzten Mädchens heran, deſſen Geſichtszüge Groll und Ingrimm verrathen; in der Linken trägt ſie eine brennende Fackel, mit der Rechten ſchleppt ſie einen jungen Menſchen an den Haaren herbei, der die Hände gen Himmel ſtreckt und die Götter zu Zeugen ſeiner Unſchuld anruft. Vor ihr geht ein häßlicher, bleichſüchtiger, hohläugiger, wie von einer langen Krankheit abgezehrter Mann, in welchem man leicht den Neid erkennt. Hinter der Verleumdung gehen zwei andere Weiber, die ſie aufputzen und ſie aufzuhetzen ſcheinen, von denen die Eine die Argliſt, die Andere die Täuſchung ſein ſoll. Noch weiter hinter ihnen folgt in einem ſchwarzen, zerriſſenen Traueranzug die Reue; ſie weint und wendet das Geſicht beſchämt von der Wahrheit, die ſich ihr nähert, als ob ſie ſich ſcheute, ihr in die Augen zu ſehen.*)

Botticelli hat bei ſeinem Gemälde Lucians Beſchreibung vor Augen gehabt und es nach derſelben mit einigen Zuſätzen und Verbeſſerungen neu geſchaffen. Die Scene ſpielt in einer großen Pracht-Palaſthalle von italieniſcher Renaiſſance mit drei Arcaden zwiſchen ſtarken gekuppelten Pfeilern. In den Niſchen mit Muſchelabſchluß, deren jeder Pfeiler 4 (an jeder Seite 1) hat, ſtehen Statuen in Waffen, oder Mänteln (u. a. eine Judith, St. Georg von Donatello ꝛc.). Die Gewölbe, Frieſe und Sockel

*) Abbildung in Real Galleria di Firenze illustrata, per Molini 1817 und in R. Galeria etc. per una società, no. XXIV.

ſind reich an vergoldeten Ornamenten und reliefierten Darſtellungen (Jagden, Siegen Amors über Centauren, Löwen, Bacchanalen ꝛc.), wobei der Künſtler ſich als Meiſter der Perſpective erwieſen, und der Architektur mit ſichtlicher Vorliebe ein Uebergewicht über die Figuren gegeben. Durch die offenen Arcaden ſieht man in die hellblaue Luft und auf einen ſchmalen Streifen Erde. Die Compoſition wird durch 3 Gruppen gebildet, ganz nach Angabe Lucians, die Hauptgruppe in der Mitte. Die Verleumdung, ein — auffallend ausdruckloſes — Mädchen im weißen Kleid mit dunkelblauen Unterärmeln und rothem Mantel, hat ihr Opfer, einen nackten, auf dem Rücken liegenden Jüngling, an den Haaren gepackt und ſchleift ihn, vom Neide geführt, vor den Richter, der auf erhöhtem Throne ſitzt und über deſſen goldene Krone lange Eſelsohren emporragen, in die von beiden Seiten aufs leidenſchaftlichſte Ohrenbläſerei getrieben wird. Die „Wahrheit" an der linken Seite, eine ſchöne nackte weibliche Geſtalt, hebt die Augen und den rechten Arm und Zeigefinger zum Schwur empor, während die „Lüge" (dafür und nicht für die Reue nehme ich dieſe Geſtalt!), eine häßliche Alte im grauen Kleide über dem Hemd, Kopf und Körper in einen ſchwarzen Mantel gehüllt, beide Arme nach vorn geſtreckt und an der Handwurzel über einander gelegt, ſich ſcheu nach ihr umſehend, an die Mittelgruppe anſchließt.

So haben wir hier eine dramatiſche Scene, aufgeführt von 2 wirklichen Menſchen, dem Angeklagten und dem Richter, und 8 Gedanken in Menſchengeſtalt, ein aus der antiken Kunſt herübergenommenes Vorbild für die mancherlei Verirrungen des Kunſtgeſchmacks im 15. Jahrhundert, wie in der Zeit des Verfalls. Wie könnte es jemals der bildenden Kunſt gelingen, den Gedanken: „Argliſt und Täuſchung putzen die Verleumdung heraus", nur einigermaßen verſtändlich darzuſtellen, oder einem

Weibe, das einen nackten Mann an den Haaren über den Boden ſchleift, das Ausſehen zu geben, daß es kein Weib, ſondern ein Begriff ſei? Mit größter Beſtimmtheit wenigſtens kann man ſagen, daß es dem Sandro Botticelli nicht gelungen ſei, für die Perſonificationen den ſprechenden Ausdruck zu finden, ja daß ſogar, wenn er wirklich der Lucianiſchen Beſchreibung hat folgen wollen, unbeabſichtigt unter ſeinen Händen aus der Reue die „Lüge" geworden iſt. Faſt ſcheint es, als ob der Ausdruck, wo er ſprechend iſt, ihm mehr durch Zufall gelungen ſei; wie eben bei der Lüge, die in ihrer Verhüllung mit frecher Sicherheit auftritt; denn wie heftig auch die Bewegungen ſind, richtig motiviert ſind ſie (faſt ohne Ausnahme) ſo wenig als die fliegenden Gewänder bei nahebei ruhig oder feſtſtehenden Figuren, oder die Haltung der Arme bei den Weibern, die die Verleumdung mit Blumen ſchmücken. Die Formen ſind nicht ideal, wohl aber der Sinn für Schönheit unverkennbar, namentlich in den Linien. Die Zeichnung iſt zwar ſehr feſt und beſtimmt im Umriß, aber doch allgemein gehalten; das Gefälte iſt fein und verſtändig durchgebildet. Die Modellierung iſt gleichmäßig und voll Haltung, in Verbindung mit harmoniſcher Farbenwahl und Zuſammenſtellung.*) Die Ausführung iſt von höchſter Vollendung, die Erhaltung ohne Mängel.

Bei der Vorliebe der Gebildeten für die Werke der heimiſchen Dichtkunſt war es natürlich, daß die Malerei, zum Schmuck des Hauslebens berufen, nach und nach dahin neigte, aus ihr die Gegenſtände für ihre Darſtellungen zu entlehnen. Im Hauſe der Familie Pucci in Florenz bewahrt man noch heute 4 kleine

*) So iſt z. B. der Richter in braunen Goldſtoff gekleidet mit einem lackrothen Mantel darüber; die eine der Ohrenbläſerinnen hat ein blaues Kleid mit zinnoberrothem Ueberwurf, die andere ein dunkelgrünes und einen graubraunen Mantel.

Bilder Botticelli's, die er einſt für daſſelbe gemalt hat, und zu denen ihm die im Decamerone von Boccaccio vorgetragene ſeltſame Geſpenſtergeſchichte aus dem Pinienwald bei Ravenna den Stoff geliefert hat. Ein junger reicher Ravennate, Naſtagio degli Oneſti, der ſich aus Kummer über die beharrlich verweigerte Gegenliebe eines von ihm leidenſchaftlich geliebten Mädchens nach dem nahen Claſſe zurückzieht, wird eines Tages in dem dortigen Pinienwald aus ſeinen ſchwermüthigen Gedanken durch das Hülfsgeſchrei eines von Hunden und einem Reiter mit gezogenem Schwert verfolgten nackten Weibes aufgeſchreckt, eilt ihr zu Hülfe, erfährt aber durch den Reiter, daß er und die Verfolgte Todte ſeien und daß das Weib wegen ihm verweigerter Gegenliebe vom Richter der Todten verurtheilt ſei, von ihm ewig verfolgt und mit dem Schwert durchbohrt zu werden und daß dies alle Freitage an dieſer Stelle im Pinienwalde ſich wiederhole. Naſtagio ſieht darauf die grauſame Execution und wie der Reiter dem Weibe das Herz aus dem Leibe reißt und den Hunden vorwirft, die es gierig verzehren; wie aber unmittelbar darauf das Weib, wieder in den vorigen Zuſtand zurückverwandelt, die Flucht vor ihrem Verfolger fortſetzt. Tief erſchüttert von dem was er geſehen, erkennt doch Naſtagio ſogleich den Vortheil, der ihm aus dieſer Geiſtererſcheinung erwachſen kann. Er ladet für den nächſten Freitag eine Anzahl Freunde, dazu das Mädchen ſeiner Leidenſchaft und deren Aeltern zu einem Mahl in den Pinienwald ein. Die Einladung wird angenommen; während des Mahles wiederholt ſich die erſchütternde Scene der vergangenen Woche unter Aufklärung von Seiten des geſpenſtigen Reiters an die erſchreckte Geſellſchaft. Die erwartete Folge tritt ein: aus Furcht vor einem ähnlichen Schickſal nach dem Tode läßt die bis dahin hartherzige Schöne durch ihre Aeltern dem Naſtagio ihre Hand antragen und beide feiern ſchon

am nächſten Sonntag ihre Hochzeit. Dies iſt die Geſchichte, aus welcher Botticelli die vier, ohne ihre Kenntniß unverſtändlichen Bilder für die Caſa Pucci entnommen hat.

Im Oratorio von S. Anſano bei Fieſole werden 4 kleine, leider! ſehr beſchädigte, Tafeln von der Hand Botticelli's aufbewahrt, auf denen er, in unverkennbarem Anſchluß an Petrarca's Dichtungen, die Triumphe der Liebe, der Keuſchheit, der Zeit und der Religion mit vielen ſinnreichen Allegorien dargeſtellt hat, z. B. den gefeſſelten Liebenden jeden Alters und Geſchlechts auf dem Wagen des ſiegreichen Liebesgottes, der dann von holden Jungfrauen in Banden geſchlagen und ſeiner Waffen beraubt, auf dem nächſten Wagen (der Keuſchheit) eine traurige Rolle ſpielt.*)

Unter den Kunſtwerken, mit denen einſt das Schreibzimmer der Großherzogin Bianca Capello de' Medici ausgeſchmückt war, befanden ſich zwei kleine Tafeln Botticelli's mit der Geſchichte der Judith, auf der erſten, wie Holofernes von den Seinen in ſeinem Zelt ohne Kopf gefunden wird; auf dem zweiten, wie Judith mit der Magd, die das abgeſchlagene, in ein Tuch gehüllte Haupt des Holofernes auf dem Kopfe trägt, eilenden Schrittes über das Feld nach Bethulia geht. Beide Bilder, jetzt unter Nr. 1183. 84 in der Sammlung der Uffizien aufgeſtellt,**) zeichnen ſich durch eine ſchöne Zeichnung (namentlich der Judith), ſtrenge, faſt zu ſehr ſtyliſierte Formen, beſonders der eng anliegenden Gewänder, eine feine, lichte und doch energiſche Farbe und eine miniaturartige Ausführung aus.

*) In die Reihe der Compoſitionen dieſer Art müſſen wir auch die Illuſtrationen Botticelli's zu Dante's Inferno rechnen, von denen Vaſari (V. p. 117) ſpricht, und welche, geſtochen von Baccio Baldini, in der florentiniſchen Ausgabe der Divina Commedia von 1481 ſich finden. Vgl. Visconte Colomb de Patines Bibliographia dantesca, Prato 1855.

**) Abbildung in der R. Galleria d. Uffizi T. XXIV. E. T.

Bildniſſe hatte man bis dahin nur in hiſtoriſchen Bildern als Zugabe angebracht. Botticelli iſt einer der Erſten, welche ſelbſtändige Bildniſſe gemalt haben. Vaſari*) erzählt, daß von ſeiner Hand in der Guardaroba des Herzogs Cosmus zwei ſehr ſchöne weibliche Bildniſſe im Profil ſeien: (Simonetta) die Geliebte des Giuliano de' Medici, und Lucrezia de' Tornabuoni, die Gemahlin Lorenzo's de' Medici. Erſteres befindet ſich jetzt in der Galeria Pitti, letzteres im Muſeum zu Berlin.**) Wie das erſtere zu dem Beiwort „bbbissimo" gekommen, iſt mir ein Räthſel; es iſt ein ſchwerer, dummer Kopf auf langem, dünnem Halſe und einem ſehr unausgewachſenen Körper, farblos und von harter, trockner Zeichnung.***) Viel ſchöner iſt auch das Profilbildniß der Lucrezia Tornabuoni nicht. (Berl. Muſ. Nr. 81.)

Gleichfalls für den Hausſchmuck ſind eine Anzahl Madonnenbilder, meiſt in runder Form, von denen wohl einige nur der Werkſtatt des Meiſters angehören, da bei der Neuheit dieſer Art Kunſtliebe die Nachfrage ſtark geweſen ſein wird. Das ſchönſte dieſer Rundbilder befindet ſich jetzt in der Galerie der Uffizi unter Nr. 25:†) eine Madonna mit dem heiligen Kind auf dem Schooß, von Engeln umgeben, von denen 2 eine Sternenkrone über ihrem Haupte halten; ſie iſt im Begriff an einem „Magni-

*) Vaſari V. p. 120.

**) Wie das „Bildniß der Lucrezia de' Tornabuoni" im Städel'ſchen Inſtitut zu Frankfurt ſich dazu verhält, iſt aus Crowe ꝛc. II. p. 425 zu entnehmen, wo es als ein „Studium nach der Antike" bezeichnet wird.

***) Crowe ꝛc. II. p. 428 berichten von einem weiblichen Bildniß in der Sammlung des Mr. Reiſet in Frankreich, das eine ſchöne, reichgeſchmückte Dame in Profil darſtellt und die Unterſchrift hat: „Simonetta Januenſis Vespuccia". Viel ſchöner als das Bildniß in Pitti ſei es in der Weiſe der Pollajuoli oder des Andrea del Verrocchio, könne aber auch von Botticelli ſein.

†) Abbildung in m. „Denkmalen" II. T. 42.

ficat" weiter zu ſchreiben und einer der Engel reicht ihr das Tintenfaß zum Eintauchen der Feder. Er ſcheint mit ſeinem nächſten Genoſſen etwas zaghaft eine Frage an ſie zu richten und wird von einem dritten, etwas älteren Engel, ermuthigt. Das Kind legt ſein Händchen auf den Arm der Mutter und blickt liebend zu ihr auf, als wollte es ſagen: „es iſt genug geſchrieben!" — Der Geſammteindruck des Bildes iſt feierlich, und doch voll warmer Empfindung; die Anordnung ſymmetriſch und doch mannichfaltig. Die Köpfe, namentlich der Engelknaben, ſind bildnißartig, 2 von ihnen ſich ähnlich wie Zwillinge, (alle haben einen ſchmalen Naſenrücken und eine runde Naſenſpitze) und doch durch die begeiſterte Stimmung zum Ideal erhoben. In den Linien und Bewegungen ſind keine oder nur milde Contraſte. Maria hat den Ausdruck wehmüthiger Frömmigkeit; aus den Engeln mit der Sternenkrone ſpricht heiliger Ernſt und Begeiſterung. Das Ganze zeigt das Beſtreben, mit dem üblichen Madonnenbild irgend eine daſſelbe belebende Handlung zu verbinden. Ungeachtet nun des Realismus in den Motiven der Darſtellung wie in den Formen iſt die Zeichnung doch ſehr oberflächlich und — mit Ausnahme der Köpfe — ohne ein ſtrenges Naturſtudium; die Glieder ſind knochenlos, geſchwollen, mit tiefen Falteneinſchnitten; die Hände ſehr ſchwach, ohne Knöchel, die Fußzehen knorrig; dabei ſind die Umriſſe ſehr ſtark und ſcharf. Beſondere Gewandmaſſen ſind nicht im Bilde, aber wohlverſtanden iſt die Zeichnung des gezogenen Gefältes. In der Anordnung der Bekleidung tritt in geblümten Stoffen, bordierten Aermeln und Mänteln ꝛc. etwas von jener Putzſucht hervor, die wir ſchon bei Fra Filippo bemerkt haben, und die in der Folge bis zur Geſchmackloſigkeit ſich geſteigert hat. Die Haare, rothbraun mit goldenen Lichtern, haben wenig natürliche Lagen und gleichen Holzſchnitzwerken. Die Carnation iſt ſehr hell mit wenig Roth,

und mit gelblichen Schatten, ganz durchsichtig, so daß das Fleisch namentlich auf dunklem Grunde, schattenlos, körperlos, ohne Modellierung erscheint. So fehlt auch dem Ganzen, bei der bunten Farbenzusammenstellung von Pfirsichroth mit goldnen Blumen, grünlich Dunkelblau und hell Orange ꝛc. eine geschlossene Haltung.

Eine Wiederholung dieses Bildes befindet sich im Louvre unter Nr. 195; eine sehr ähnliche Composition in der Sammlung der Uffizi Nr. 1239: Madonna, ganz von vornen gesehen, hat das Kind auf dem Schooße liegen; die 6 Engelknaben, die — eng um sie gedrängt — ein Loblied singen, sind dieselben, wie auf dem Bilde Nr. 25; aber in abgeschwächter Auflage. Das Ganze, trübe in der Färbung, mangelhaft im Ausdruck, macht einen traurigen Eindruck. Dagegen ist die heilige Familie im Louvre Nr. 196 mit dem halbbekleideten Christuskind und dem kleinen Johannes, sicher auch ursprünglich im Privatbesitz, sehr ansprechend. — Hier möchte ich sogleich ein erst kürzlich im ersten Corridor der Uffizien aufgehängtes Hausaltarbild (Nr. 23, Doppelnummer) anreihen, das in halbkreisrund abgeschlossener Nischenform die Madonna enthält mit dem nackten Kind im Schooß, augenscheinlich eine mit Lust und Liebe ausgeführte Jugendarbeit. Das lackrothe Kleid hat die röhrenartigen Falten der Fortitudo, der dunkelgrüne Mantel breite Flächen. Sie sitzt in einem Strahlennimbus, umgeben von einem Kranz blaugrauer Cherubim. Der kreisrunde Heiligenschein hat bei ihr wie bei dem Kind den Mittelpunkt über dem Scheitel, und auch Strahlen innerhalb des Kreises, beim Kind ein rothes Kreuz. Vom Kopf der Madonna fällt ein weißer Schleier nieder, den das Kind über seine Brust zieht, während es mit der Rechten (etwas nachlässig) segnet. Es hat sich sehr behaglich zurückgelegt, von der Rechten der Mutter um den Körper, von ihrer Linken um

die Beine gefaßt. Die Carnation iſt blaß, nur etwas röther beim Kind; die Schatten durchſichtig geblich braun. Die Züge der Mutter, die auf das Kind niederſieht, ſind fein, aber ausdruckarm; das Kind iſt ziemlich dick, aber nicht häßlich. Bei Beiden ſind Naturſtudien als Grundlage unverkennbar. — In dieſelbe Claſſe gehört auch das Rundbild in der Ambroſiana zu Mailand, auf welchem Maria, umgeben von 2 Engeln, dem Kind Milch aus ihrer Bruſt in den offenen Mund ſpritzt. — Lieblicher iſt das Rundbild in der Galerie Borgheſe zu Rom, Madonna mit dem Kind und dem kleinen Johannes zwiſchen 6 ſingenden Engeln. — Ein ähnliches Rundbild befindet ſich in der Galerie Corſini zu Florenz, Madonna unter einem Thronvorhang, von Engeln umgeben; doch ſcheint des Meiſters Hand darin nur ſpärlich vertreten. Dagegen iſt das Rundbild in der Caſa Riſtri zu Prato:*) Madonna, die das Kind anbetet, das mit einem Buche vor ihr auf einem Kiſſen ſitzt, während von der andern Seite der kleine Johannes herankommt, ein ausgezeichnet feines Bild. — Gleichfalls von großer Feinheit**) iſt ein Rundbild Botticelli's in der Sammlung des Marcheſe Mazzaroſa in Lucca, Madonna mit dem Kind zwiſchen 2 Engeln und den HH. Barbara und Helena. — Mit Ausnahme des letztgenannten haben die Geſtalten dieſer, offenbar ſehr beliebten Rundbilder Lebensgröße; viele derſelben — und ich habe ſchwerlich alle noch vorhandenen aufgezählt — ſind unter ſeinem Namen aus ſeiner Werkſtatt hervorgegangen, ſo daß ſie durchaus nicht von gleichem Werthe ſind. Aber auch die unverkennbar echten Bilder von Botticelli zeigen eine ſehr große Verſchiedenheit unter

*) Nach dem Urtheil von Crowe ꝛc. II., 425; ich habe mich vergeblich bemüht, das Haus zu erfragen.

**) Nach dem Urtheil der Herausgeber des Vaſari L. M. V. p. 127. Auch hier waren meine Verſuche, es zu ſuchen, vergeblich.

ſich. So iſt z. B. der Johannes auf Patmos (Sammlung der Akademie zu Florenz Nr. 49) ein in Compoſition, Zeichnung, in Formen und Proportionen ebenſo leichtfertiges und häßliches, als in der Ausführung ſehr geſchicktes und vollkommen fertiges Werk. Johannes ſitzt in gewaltiger Bewegung, das rechte Bein über das linke Knie ausgeſtreckt, am Felſenufer und ſchreibt, tief auf das Buch ſich bückend, das er aber dabei ſo hält, daß er darin weder leſen noch ſchreiben kann. — In der Galerie Pitti ſind 2 Madonnenbilder, auf deren einem das Kind zwiſchen 2 Engeln in einer wenig natürlichen Stellung die Mutter liebkoſet; im andern von der Mutter dem kleinen Johannes, in einer gründlich unnatürlichen Haltung, zum Liebkoſen dargereicht wird; beide Bilder in hohem Grade ausdrucklos, ſo daß namentlich Maria ausſieht, als wären ihr die Aeußerungen der Zärtlichkeit zur längſt abgedroſchenen läſtigen Gewohnheit geworden.

Dagegen begegnen wir an anderer Stelle hinwiederum in einem ganz verwandten Werke Botticelli's der leuchtendſten künſtleriſchen Begeiſterung. In der Sammlung des Herrn Poldi Bezzoli zu Mailand iſt eine Madonna (Halbfigur in halber Lebensgröße) mit dem faſt nackten Kind, das, mit goldnen Nägeln in der Linken und mit einer goldnen Dornenkrone am linken Arm, ſich umwendet und fragend nach der Mutter aufſieht wegen des Buches, in welchem ſie geleſen und das ſie bei der Stelle „Ecce Virgo" ꝛc. bedenklich gemacht hat. Neben ihr ſteht eine Fruchtſchaale mit Kirſchen und Johannisbeeren; durch das Fenſter ſieht man in den blauen Himmel. Ein durchſichtiger Schleier und ein hellblaues Kopftuch umſchließen das goldene Haar; ihren Körper bedeckt ein weiter blauer Mantel. Die Carnation iſt vom reinſten Goldton, faſt blutlos, mit durchſichtigen Schatten, Zeichnung und Ausführung ſind gleich zart, ſorgfältig, beſtimmt, und reizend.

Wir haben bisher bei Aufzählung der für Privatzwecke ausgeführten Werke Botticelli's eine Zeitfolge nicht eingehalten, weil ſich dafür keinerlei ſichere Anhaltspunkte darbieten. Auch bei den öffentlichen, namentlich bei den kirchlichen Intereſſen gewidmeten Arbeiten fehlen mit wenigen Ausnahmen die Angaben über ihre Entſtehungszeit; und da in denſelben ſich wohl ein Werthunterſchied, nicht aber eine ſtetige Entwickelung und ein allmählicher allgemeiner Verfall kundgeben, ſo beſchränke ich mich auch hier auf die Unterſcheidung des mehr oder minder Bedeutenden.

In S. Michele zu Lucca befindet ſich wohlerhalten an ſeiner urſprünglichen Stelle ein Altargemälde Sandro's, das wegen ſeiner großen Verwandtſchaft mit der Weiſe des Fra Filippo auf eine frühe Entſtehungszeit hinweiſt. Es ſind 2 Heilige, die nebeneinander ſtehen: Rochus und Sebaſtian, im Geſpräch mit einander, Hieronymus in einem Buche leſend und Helena geſenkten Hauptes ein großes Kreuz haltend; ein Bild ſehr gemäßigt im Ausdruck, wie in allen Bewegungen, klar und mild in der Farbe, ſilberfarbig und durchſichtig in der Carnation, feſt und ſtreng in der Zeichnung, mit perſpectiviſchen Heiligenſcheinen nur Luft als Hintergrund, ein überaus anſprechendes Bild des Meiſters! freilich mit etwas bunter Farbenzuſammenſtellung: (Rochus roth, Sebaſtian orange mit blauem Rock und rothen Hoſen, Hieronymus roth, Helena weiß mit ſchwarzem Mantel).

Eines der erſten Altarbilder, welche Vaſari aufzählt, iſt dasjenige, welches urſprünglich für die Nonnen von S. Barnaba in Florenz gemalt, nun in die Galerie der dortigen Akademie aufgenommen iſt (Saal der großen Gemälde Nr. 52):*) Madonna in trono in einer großen Capelle; 2 Engel halten den

*) Abbildung in der Etruria pittr. XXVI.

Thronvorhang zurückgeſchlagen; 2 andere neben ihnen halten dem Kinde eine Dornenkrone und ein Paar Nägel vor, das ſich aber nicht darum kümmert, ſondern — aber auch ohne ſichtbare Wirkung — einigen Heiligen ſeinen Segen ertheilt: zunächſt dem H. Barnabas, der den neben ihm ſtehenden ſchreibenden Auguſtinus auf das Chriſtuskind aufmerkſam macht, und der H. Katharina, die vornehmlich mit beiden Händen mit ihrem weiten Mantel beſchäftigt iſt. Auf der andern Seite ſteht dem Thron zunächſt der Täufer und wendet ſich nach S. Ambroſius um, vor welchem S. Michael in blanker Rüſtung Stellung genommen. — Die Engel ſind die Knaben aus dem Madonnenbild mit dem Tintenfaß. Bei dem gänzlichen Mangel innern Zuſammenhanges macht das Bild den Eindruck einer Ceremonie, bei welcher alle Anweſenden ſich langweilen. Man ſpürt es, daß die Erinnerung an die urſprüngliche Bedeutung der Altargemälde zu verblaſſen beginnt.

Wie ganz anders ſpricht das von Vaſari unmittelbar nach dieſem angeführte Bild eines H. Auguſtinus zu uns, das Botticelli in der Kirche Ogniſanti zu Florenz an einen Pfeiler in Fresco gemalt! Der Heilige, mit grauem Haupt- und Barthaar, ſitzt — im weißen Unterkleid und gelbrothem, über die linke Schulter gelegtem Mantel — vor dem Schreibepult, auf welchem über einem aufgeſchlagenen Buche auf ſilbernem Unterſatz ein Himmelsglobus ſteht. Die Linke hält ein Tintenfaß, aber anſtatt zu ſchreiben, läßt der Heilige ſeinen Gedanken freien Flug nach oben, wohin er andachtvoll, aber mit Schmerz über die engen Grenzen menſchlicher Einſicht emporblickt. Neben dem Pult ſteht ſeine Tiara; auf dem Wandbret ein aſtrologiſches Buch; den Hintergrund bildet eine rothe Wand und ein grüner Vorhang. Die Zeichnung iſt ſtreng mit klar markierten Formen; die Modellierung kräftig; der Styl der Ge-

wandung großartig, die Behandlung frei und breit. Das Bild trägt die Jahrzahl 1480. Wie wenig dieſe Zeitbeſtimmung uns für die Geſchichte des Meiſters nützt, ſehen wir an ſeinen — davon ſehr verſchiedenen — Bildern der nächſtfolgenden Zeit, den von ihm in der Sixtiniſchen Capelle des Vaticans ausgeführten Fresken.

Ums Jahr 1481 wurde Botticelli von Papſt Sixtus IV. nach Rom berufen, um Theil zu nehmen an der Ausſchmückung der vaticaniſchen Capelle. Bis zum Jahre 1484 hat er daſelbſt 3 große Bilder ausgeführt: 2 aus der Geſchichte Moſis, 1 aus der Geſchichte Chriſti. Charakteriſtiſch an dieſen Darſtellungen iſt die Form des Vortrags der Begebenheiten, nach welcher die einzelnen Scenen in demſelben Raume, wie die Verſe eines Capitels in der Bibel, neben einander ſtehen, ſo daß z. B. in dem erſten Bilde Moſes ſiebenmal in derſelben Landſchaft abgebildet iſt: wie er den Aegypter erſchlägt, wie er nach der That entflieht, wie er die Hirten vertreibt, welche die Töchter Jethro's verhinderten, ihre Schafe zu tränken; wie er dann dieſe Schafe ſelbſt tränkt; wie er ſeine Schuhe auszieht, um barfuß den geweihten Boden zu betreten; wie ihm Gott auf demſelben erſcheint im feurigen Buſch und wie er das Volk aus Aegypten führt. — In ähnlicher Weiſe hat er in dem zweiten Bilde die Beſtrafung der Rotte Korah, Dathan und Abiram und der Söhne Aarons behandelt, die wegen unberufener Opferhandlungen mit Feuer vertilgt wurden; und in dem dritten die verſchiedenen Momente der Verſuchung Chriſti, wobei er — ſcheinbar nur als Raumausfüllung — im Vordergrunde den Hohenprieſter, inmitten einer zahlreichen Volksverſammlung, ein Opfer vornehmen läßt.

Im Grunde iſt es dieſelbe Form, die wir ſchon bei Benozzo kennen gelernt haben, der ſie indeß doch mit mehr Maß und vor Allem mit einem Schönheitſinn zu handhaben wußte, der

dem Sandro in gleichem Grade nicht eigen war. An eine dramatiſche Wirkung iſt hier nirgend zu denken; die Motive ſind ſchwach oder falſch, und die Zeichnung auch nur in den Einzelnheiten durch die Strenge des Styls anziehend. Keinesfalls ſehen wir in dieſen Fresken Botticelli auf der Höhe ſeines Talents.

Dieſes tritt am klarſten in den meiſten ſeiner Altargemälde nach üblicher Anordnung zu Toge, denen er, auch ohne beſonders glücklich im ſprechenden Ausdruck zu ſein, faſt immer neue und bleibende Reize zu geben wußte. So iſt z. B. die Krönung Mariä, für S. Marco in Florenz gemalt, nun in der Sammlung der Akademie daſelbſt (Saal der gr. B. Nr. 47)*) ungeachtet der unruhigen Färbung, ein ſchon durch ſeine einheitliche Anordnung höchſt wirkſames Gemälde. Die feierliche Handlung wird hier durch Gott Vater, der ſich durch einen langen weißen Bart vor der Verwechslung mit ſeinem Sohne ſicher geſtellt, ausgeführt. Ein Doppelkreis von blauen und rothen Cherubim auf Goldgrund, mit kaum erkennbaren Angeſichtern, umgiebt die Scene; eine Schaar von Engeln tanzt mit zuſammengefaßten Händen ſchwebend und gehend von links nach rechts einen Rundreigen um ſie. An dieſem Vorgang im Himmel nehmen einige Heilige auf Erden lebhaften Antheil. Da ſtehen in ſonniger Landſchaft der Evangeliſt Johannes, in Ekſtaſe emporſchauend, Auguſtinus in ein Buch vertieft, Hieronymus die Augen andächtig erhoben, Eligius ſegnend, alle überlebensgroß und von kräftig braunen Schatten.

Eine Klage um den Leichnam Chriſti, ehedem in der Sacriſtei von S. Maria maggiore in Florenz, gemalt im Auftrag der Familie Panciatichi, iſt jetzt im 9. Saal der Pinakothek zu München; hat gute Einzelnheiten, leidet aber an Uebertreibung des Ausdrucks wie an Mangel der Schönheit in Form und Bewegung.

*) Abgebildet in der Galleria delle Belle Arti di Firenze.

Dagegen iſt das wohlerhaltene Altargemälde in der Kirche des Conſervatorio Montalvo in Ripoli (Via della Scala in Florenz) zu Botticelli's vorzüglichſten Werken zu rechnen. Es iſt eine Krönung Mariä im Himmel in Gegenwart vieler Heiligen auf Erden. Die feierliche Handlung wird von Gott Vater, einem mit der Papſtkrone geſchmückten, lang- und weißbärtigen Greis (im Profil zu ſehen) vorgenommen. Segnend erhebt er die Rechte, während die Linke die Krone über dem Haupte Maria's hält, die im hellvioletten, mit goldnen Sternen beſetzten Mantel und dunkelrothem Kleide, mit demüthig geſenktem Antlitz und über der Bruſt gekreuzten Händen vor ihm kniet. Ein Chor muſicierender und anbetender Engel mit blondgelockten runden Köpfchen umgibt die Gruppe. Unten auf Erden ſtehen 18 Heilige, u. A. die HH. Antonius von Padua, Bartholomäus, Ludwig, Maria Magdalena, Petrus, Katharina von Antiochien, Franz, Bernhardin, Paulus, Jacobus, Sebaſtian ꝛc. Die Carnation iſt ſehr hell, die Gewandfarben ſind gebrochen; der Himmel hat Goldgrund.

Urſprünglich in S. Maria novella zu Florenz gegenwärtig in der Sammlung der Uffizi (Nr. 1286) iſt eine Anbetung der Könige,*) eine überreiche Compoſition mit einer großen Anzahl von Bildniſſen von Zeitgenoſſen Sandro's, die er bunt in Farben und mannichfaltig in Waffen und Trachten als das unter ſich verſchiedene Gefolge der 3 Könige aus Morgenland aufführt. Auch die Rollen der 3 Könige ſelbſt ſind vertheilt: der alte König, der auf den Knieen vor dem Kinde liegt und ſeine Füße küßt, iſt Cosmus Medicis der Alte, der zweite iſt Giuliano, der Vater von Clemens VII., der dritte, der auch in's Knie geſunken iſt, iſt Giovanni, des Cosmus Sohn. Die Figuren haben nur $^1/_3$ Lebensgröße. Die Zeichnung iſt ſehr ſtreng, die Ausführung

*) Früher für ein Werk des Dom. Ghirlandajo gehalten.

ſehr fleißig, die Färbung etwas bunt, doch kräftig; aber der Darſtellung fehlen lebendige Motive; wie denn St. Joſeph ſich hinter Maria gleichgültig auf einen Felsvorſprung ſtützt mit einem Ausdruck von Langeweile an der „alten abgedroſchenen Ceremonie." Die Bildniſſe ſind gut gezeichnet, aber gar zu abſichtlich reihenweis neben einander geſtellt.

Vaſari führt die Werthverſchiedenheit der Werke Botticelli's auf die Regelloſigkeit ſeiner Lebensweiſe zurück, die ihn bald in Ueberfluß ſchwelgen, bald dem Hungertode preisgegeben ſein ließ. Wie dem ſei: die Werthverſchiedenheit iſt vorhanden und zeigt ſich ſelbſt an den einzelnen Theilen größerer Compoſitionen, wie z. B. auf dem Altarbild, das aus S. Ambruogio in Florenz in die Sammlung der Akademie (Gr. G. 46) gekommen: Madonna in trono in einer Capelle, aber ohne Altar, zur Rechten Johannes Bapt. und Maria Magdalena, zur Linken Franciscus und Katharina, an den Thronſtufen knieend: Cosmas und Damianus, alle in lebensgroßen Figuren (mehrfach durch Reſtauration und Uebermalung beſchädigt); eine Compoſition voll Ernſt und Würde und ſtreng ſymmetriſcher Anordnung; in der Ausführung an Ghirlandajo ſich anſchließend; groß im Styl der Zeichnung, namentlich der gut motivierten Gewänder, weniger der unvollkommenen Körpertheile, z. B. der knorrigen Fußzehen, dabei von einer Gleichgültigkeit im Ausdruck der Heiligen, daß ſelbſt des Franciscus Andacht gezwungen erſcheint und Cosmas ſich mitten in der Anbetung nach uns umſieht, während Damianus einen Schein von Sentimentalität zur Schau trägt. Die Farben ſind bunt zuſammengeſtellt, ſo daß dem Ganzen die Haltung fehlt. Die Carnation iſt gelblich, blutarm mit braunen Schatten.*)

*) Crowe ꝛc. II. p. 311 ſchreiben dieſes Bild dem Andrea del Caſtagno zu; ſchon aus der Vergleichung meiner Beſchreibung deſſelben mit der Charakteriſtik Caſtagno's (S. 148 f.) geht meine abweichende Anſicht hervor.

Das Berliner Muſeum beſitzt zwei vortreffliche Gemälde Botticelli's (Nr. 102 und 106), von denen das letzte urſprünglich in S. Spirito zu Florenz war. Im erſtern ſteht Madonna vor dem Thron und hält das auf der Thronlehne ſtehende Kind, das ſich an ihren Bruſtſaum hält und die Rechte — aber nicht zum ritualen Segen — erhebt. Zwei Engelkinder (von Marmor) am Thron halten eine Krone über ihrem Haupt. Neben dem Thron haben ſich innerhalb einer marmornen Schranke rechts 3, links 4 Engel mit brennenden Kerzen in Blumenvaſen aufgeſtellt. Das Ganze iſt ſehr farbig auf lichtem Luftgrund; die Zeichnung iſt ſchön, die Färbung klar; die Bewegung, namentlich der Engel, von denen 2 nach den Kerzenflammen aufblicken, ob ſie wohl brennen, ſehr anmuthig.

Noch ſchöner iſt das zweite Bild, ausgezeichnet durch eine hohe, feſtliche Stimmung, vornehmlich durch eine neue, eigenthümliche, architektoniſche Anordnung hervorgebracht. Den Hintergrund bilden Palmen und Lorbeerlauben in Form von Niſchen. An den Thron der heiligen Jungfrau rechts und links reiht ſich eine Marmorbank, auf deren Rücklehne Vaſen mit Blumen ſtehen. Der Thron hat nur eine Stufe mit Ornamenten in Relief; vor welcher man eine bedeckte Ciſta und ein Bild mit dem Gekreuzigten hingeſtellt hat. Madonna, mädchenhaft zart, blaß, mit einem weißen Schleier über dem langen, blonden Haar, iſt im Begriff, die Bruſt für das Kind zu entblößen, das, in ihrem Schooß liegend, mit beiden Armen zu ihr emporlangt, aber gleichzeitig nach uns ſich umſieht. Neben dem Thron ſteht der Täufer und der Evangeliſt Johannes; der erſte in ſehr bewegter Stellung, ſtark gebräunt mit einem rothen Mantel über dem braunen Fell; der Evangeliſt in ruhiger aber etwas gezwungener Haltung, ein Greis mit langem, weißen Bart, in langem, blauen Kleid und rothem Mantel. Auch hier fällt bei ſtrenger, faſt

trockner Zeichnung und sehr wirksamer Ausführung der Mangel an lebendigem Ausdruck auf.

Die Vereinigung von Mangel an Ausdruck selbst bei heftiger Bewegung erinnert an einen eigenthümlichen Zug im italienischen Volkscharakter, wie er sich in vollkommener innerer Ruhe und Kälte bei der äußern hitzigsten Aufregung kund gibt. Im Museum zu Dresden (Nr. 2369) ist ein Predellenbild von Botticelli, mit Scenen aus dem Leben des H. Zanobi, in 3 Abtheilungen aufbewahrt, das die stärksten Gegensätze in sich schließt. Ein Knabe ist überfahren worden; mit Geschrei stürzen Vater, Mutter, große und kleine Geschwister herbei; laut schreiend bringen sie ihn als todt zum Heiligen, der ihn, von theilnehmenden Menschen umgeben, in seine Arme nimmt. Danach führt der Heilige den Knaben zur Verwunderung mehrer Geistlichen hergestellt den Seinen zu, die ihn mit Freude und Zärtlichkeit empfangen. In einer dritten Abtheilung ist der Heilige dargestellt wie er sterbend seine Freunde segnet. — Die mittlere Abtheilung wird von einer Vorhalle gebildet; überhaupt fehlt es nicht an architektonischen und landschaftlichen Beiwerken. Die Gruppierung ist sehr zerstreut; die Darstellung ist leidenschaftlich, und doch ohne wahre Empfindung, bis zur Häßlichkeit und Unmöglichkeit übertrieben, so daß in einzelnen Fällen sogar der Schwerpunkt unbeachtet geblieben; während einzelne Gestalten eine ruhige Haltung und einen gemessenen Ausdruck haben. Die Zeichnung ist stellenweis so nachlässig, daß Kopf und Körper nicht zusammenhängen. Die Gewänder sind stylos und das Gefälte willkürlich. Die Färbung ist unharmonisch bunt; eine grelle Zusammenstellung von hellroth, schwarz, weiß, dunkelgrün inmitten sehr bunter Architektur. Dagegen ist die Technik der Ausführung von überraschender Vollkommenheit und sichert den Tafeln ihren Namen, den die

Mängel der Darſtellung und Zeichnung unſicher zu machen vermöchten.

In der Collegiatkirche zu Empoli bildet die Statue eines H. Sebaſtian von Ant. Roſſellino die Mitte eines Altarwerks, auf deſſen beiden Seitentheilen der Stifter und die Stifterin unter dem Schutze von 2 Engeln knieen, eines Werkes — nach Vaſari — des Sandro Botticelli. Beide Bilder haben viel Schönes (vornehmlich der Engel zur Rechten!), aber auch jene leidige Putzſucht mit ſeltſamen Kleidungsſtücken, die durch ſeinen Schüler Filippino bis zur Geſchmackloſigkeit geſteigert wurde, ſo daß ich geneigt wäre, die Engel auf ſeine Rechnung zu ſetzen. Die Predellenbilder (Gefangennehmung Sebaſtians bei der Hinrichtung zweier Martyrer, denen er Muth einſpricht; ſein Bekenntniß vor dem Hohen Rath, ſeine Hinrichtung mit Pfeilen und Keulen) ſind — wenn von Sandro componiert — von einer andern, ſehr wenig geſchickten Hand ausgeführt.

Viele Bilder in verſchiedenen Sammlungen, vornehmlich in England, tragen Botticelli's Namen — mit Unrecht; von denen die ihm, wie es ſcheint, mit Recht zugeſprochen werden, verdient jedenfalls die „Geburt Chriſti", mit der Jahrzahl MCCCCC bezeichnet, in Mr. Fuller Maitlands Sammlung, wegen der ſehr eigenthümlichen Auffaſſung beſondere Erwähnung. Vor der Hütte in der Mitte des Bildes liegt das heilige Kind am Boden; neben ihm kniet die Mutter, in Andacht betend: Hirten werden von Engeln herbeigeführt; ein ſingender Engelchor hat auf dem Dach der Hütte Platz genommen; ein anderer Engelchor mit feſtlich aufgeputzten Palmzweigen ſtreut vom Himmel herab Kronen auf die Erde; auf der Erde umarmen ſich ein Menſch und ein Engel und zu beiden Seiten verkriechen ſich Teufel wie Eidechſen in Mauerritzen und Felſenſpalten.*) Das wäre denn eine ſinn-

*) Ich habe das Bild nicht geſehen. Meine Beſchreibung beruht auf

reiche Ueberſetzung des „Ehre ſei Gott in der Höhe und Frieden auf Erden!“

Nach der gegebenen ziemlich reichhaltigen Aufzählung von erhaltenen Werken Botticelli's halte ich es nicht für nöthig, der verſchollenen zu gedenken; nur mit einem derſelben möchte ich ſeiner Bedeutung wegen eine Ausnahme machen. Vaſari erzählt, daß Sandro, im Auftrag von Matteo Palmieri, für San Pietro Maggiore in Florenz eine Himmelfahrt Mariä gemalt, mit einer Unzahl von Figuren der Patriarchen, Propheten, Apoſtel, Evangeliſten, Martyrer, Bekenner, Doctoren, Jungfrauen und der ganzen himmliſchen Hierarchie, unter Hinzufügung der Bildniſſe des Stifters und ſeiner Ehefrau. Unter dem Vorwande, daß in dem Bilde eine häretiſche Anſicht über die Entſtehung der Engel befolgt worden ſei,*) wurde daſſelbe auf Befehl der geiſtlichen Oberbehörde verhängt, und der Altar außer Gebrauch geſetzt. Später kam es in den Beſitz eines gewiſſen Luigi Ruggieri und von dieſem — „in's Ausland“, wer weiß wohin? Das iſt für die römiſch-katholiſche Kirche der Standpunkt zur Billigung oder Verwerfung eines Kunſtwerks!**)

---

dem Bericht Moriz v. Schwind's von der Kunſtausſtellung in Mancheſter 1857.

*) In einem Gedicht: „La città della vita“, „die Stadt des Lebens“ d. i. der Himmel, hatte Palmieri den verurtheilten Gedanken des Origenes aufgenommen, daß unſere Körper im Himmel von Engeln beſeelt würden, welche Gott beim Sturz der Engel zurückbehalten. Man nahm an, daß Palmieri das Programm zum Bilde Botticelli's gemacht, und daß darin die „ketzeriſche“ Anſicht über die Engel maßgebend geweſen ſei und verurtheilte es als Profanation!

**) Vgl. Richa, Chiese etc. I., XI.

Filippino.

Raſch und erfolgreich haben wir die Kunſt in Florenz ſeit dem Beginn des Jahrhunderts fortſchreiten, und die Schätze des Wiſſens und Könnens von Geſchlecht zu Geſchlecht vererben und in bedeutendem Umfang mehren geſehen. Nach Fra Filippo und Benozzo und neben Sandro Botticelli nennt die Geſchichte noch zwei Meiſter erſten Ranges aus Florenz, die vor Anderen berufen waren, die Kunſt auf ihrem Entwickelungsgange immer höherer Vollendung zuzuführen: Domenico Ghirlandajo und Filippino Lippi! Wenden wir uns zunächſt zu dem Letztgenannten.

Filippino, auch Filippo Lippi genannt, war (nach Vaſari) der natürliche Sohn des Fra Filippo, geb. 1459 oder 1460. Gegen die weitere Annahme Vaſari's, daß er der Erſtgeborene der von Fra Filippo entführten Lucrezia Buti ſei, habe ich meine (wie ich glaube begründeten) Bedenken (S. 224) geäußert. Crowe und Cavalcaſelle gehen noch weiter, ſtellen jede Blutsverwandtſchaft zwiſchen Filippino und dem Frate in Abrede und ſehen mit dem Namen „Filippo Lippi" nur das Verhältniß vom Schüler zum Meiſter bezeichnet. Nun kann aber ein ſolches hier gar nicht angenommen werden, da Filippino bei Fra Filippo's Tode erſt 9 Jahre zählte; ſo daß, wenn er nicht ein Adoptivſohn war, nichts übrig bleibt, als ihn für einen wirklichen, natürlichen Sohn des Frate (nur nicht für den Erſtgeborenen Lucrezia's) zu halten.

Es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß Fra Diamante, der vieljährige Gehülfe und Freund Fra Filippo's, ſich des verwaiſten Knaben angenommen, und ihm auch wohl einige Unterweiſung in der Kunſt gegeben habe; allein ſein eigentlicher Meiſter war Botticelli. Durch dieſen Schüler ſeines Vaters konnte er auf

deſſen Wege geführt werden, deren Kenntniß man in ſeinen früheſten Arbeiten wahrnimmt. Hätte er dann von Sandro nur deſſen Strenge und Reinheit der Zeichnung, Klarheit der Farbe und Methode der Ausführung angenommen, anſtatt auch zugleich ſeinen Uebertreibungen und ſeiner faſt kindiſchen Verzierungsluſt Geſchmack abzugewinnen, — ſein Verdienſt wäre uneingeſchränkt zu preiſen. In der That iſt es nicht leicht, von ſeinen Fresken in der Kirche del Carmine die Brücke zu den meiſten ſeiner ſpäteren Werke zu ſchlagen, in denen er ſich wohl zum Virtuoſenthum ſteigert, dabei aber auch die einfache Wahrheit der Natur aus den Augen verliert. Selbſt ein früheres, von den bekannten Arbeiten das früheſte Werk Filippino's, S. Bernhard in der Badia, ſtimmt vielmehr mit ſeinen ſpäteren überein, als mit den Fresken in S. Carmine; weßhalb man auf die Vermuthung gekommen iſt, daß ſich Zeichnungen, oder wenigſtens Entwürfe von Maſaccio erhalten haben möchten, an die er ſich als Vollender des von demſelben begonnenen Werkes gebunden geglaubt hätte.

Im J. 1480*) malte Filippino im Auftrage des Francesco del Pugliese alle Campora für deſſen Capelle in der Badia außerhalb Florenz eine Altartafel mit dem S. Bernhard und der Madonna, die ihm erſcheint, um ſeine ſinkenden Kräfte neu zu beleben.**) Der Künſtler verſetzt die Scene in eine ziemlich

*) Nach der Angabe Cinelli's und denen von Puccinelli in der Cronica della Badia fiorentina. Milano 1664. Das Bild iſt noch wohlerhalten in der Kirche der Badia, Abbildung in meinen „Denkmalen" u. ſ. w. Taf. 43.

**) Seit der Belagerung von Florenz 1529 in der Kirche der Badia im Innern der Stadt, in einer Seitencapelle, rechts vom Haupteingang. — Dieſes Gemälde Filippino's ſteht in einer ſo nahen Verwandtſchaft zu einem ähnlichen ſeines Vaters (vergl. S. 238), daß man eine unmittelbare Einwirkung wohl vorausſetzen darf.

wilde, waldige Felſenlandſchaft, in deren Hintergrund auf der Höhe ein ſtattliches Kloſtergebäude ſteht. Der Heilige ſitzt im Vordergrund auf loſe über Steine gelegten Brettern vor einem Schreibepult, das in höchſt primitiver Form aus einem Baumſtrunk mit abgeſägten Aeſten, und einem rohen auf Holzſcheiten ruhenden Bret zuſammengeſetzt iſt. Neben ihm ſind verſchiedene Folianten aufgeſchichtet; im Schreiben ſeiner „Homilien" begriffen, — erzählt die Legende, — ſchwanden ihm die Kräfte, daß er zitternd die Feder kaum halten konnte. Da rief er den Beiſtand der von ihm heilig verehrten und hochgefeierten jungfräulichen Mutter des Heilandes an — und ſiehe! ſie ſtand vor ihm! Noch zitternd in erhobener Rechten die Feder haltend blickt er auf, ſieht und erkennt die Madonna, die von 4 Engelknaben begleitet ſich ihm naht und huldreich ihn anredet. Der Raum hinter dieſen Geſtalten iſt faſt ganz von Felſen und von Baumgruppen eingenommen, zwiſchen denen nur an einer Stelle ein Stück bewohnter Erde unter wolkiger Luft erſcheint. 2 Mönche ſieht man in Andacht, wie es ſcheint, vor einem Heiligenbilde knieen; 2 andere begrüßen ſich vor der Halle eines Kloſtergebäudes; ein dritter kehrt mit einem gefüllten Sack von einer weltlichen Wanderung ins Kloſter zurück. Phantaſiereich, romantiſch iſt der Geſammteindruck des Bildes, aus welchem zugleich eine liebevolle Hingebung an die Natur in all ihren Erſcheinungen, an Gras und Blumen, Bäumen und Geſtein, und vor allen an die Menſchengeſtalt ſpricht, bei welcher ihn gleichmäßig das Beſtreben für Wahrheit wie für Schönheit Sinne und Hand beſeelt hat. Bereits vor ihm war es gebräuchlich worden, Bildniſſe in die Darſtellungen heiliger Geſchichte einzuflechten; für die Heiligen ſelbſt indeß band man ſich an Typen, oder ſuchte, wenn auch mit Hülfe von Naturſtudien, ſich deren zu bilden.

Ich erinnere nur beiſpielsweiſe an Benozzo's Dreikönigszug in Palazzo Riccardi, wo er wohl die Mediceer im Gefolge der Könige, aber nicht als die Könige ſelbſt dargeſtellt hat. So konnte Filippino, ohne das Herkommen zu verletzen, den Stifter des Bildes in Verehrung des Heiligen und der Madonna anbringen, ſchwerlich aber hat er — wie Vaſari erzählt — in der Madonna die Gattin des Stifters, in den Engeln ihre Kinder abgebildet. Vielmehr erkennen wir in den letztern die leiblichen Geſchwiſter von Botticelli's Engelknaben, wenn nicht dieſe ſelbſt wieder, und für Francesco's Gattin wäre wohl der paſſendſte Platz an ſeiner Seite geweſen. Uebrigens ſind die Engel, wie die heil. Jungfrau mit bewundernswürdiger Naturwahrheit und Feinheit gezeichnet und modelliert. Die Carnation, wie das Colorit im Allgemeinen ordnet ſich, ohne im mindeſten unnatürlich zu ſein, dem Formenſinn unter, der in möglichſt plaſtiſcher Vollkommenheit ſeine Befriedigung findet.*) Der landſchaftliche Hintergrund mit ſeinen ſchönen Baumgruppen, vielen kleinen Einzelheiten, und den zu dem Hauptgegenſtand nur in mittelbarer Beziehung ſtehenden Epiſoden, die kunſtvolle Conſtruction des Naturtiſches, das reichhaltige literariſche Material neben demſelben, ſowie ſelbſt der außerordentliche Fleiß der Ausführung weiſen auf die Bekanntſchaft mit der flandriſchen Kunſt hin, die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, vornehmlich durch Rogier von der Weyde in Italien Eingang gefunden und großen Eindruck gemacht hatte. Bei all dieſem Eifer für Naturgemäßheit muthet uns dennoch der Künſtler zu, die höchſt urſprüngliche Einrichtung der Studierſtube des Heiligen in der Nähe ſeines ſtattlichen Kloſtergebäudes für glaubwürdig zu halten.

*) Wohl nur der Anordnung des Ordensgewandes des Heiligen iſt es zuzuſchreiben, daß ſeine Geſtalt unverhältnißmäßig lang erſcheint.

Wir wenden uns nun zu den Arbeiten Filippino's, die mehr als jede andere vor ihm ſeine Stellung in der Kunſtgeſchichte, ſeinen Einfluß auf die Zeitgenoſſen, wie ſeine weitreichende Nachwirkung bezeichnen, zu ſeinen Fresken der Capella Brancacci in S. Carmine, mit denen er das großartige, von Maſolino und Maſaccio begonnene Werk zum Schluß gebracht hat. Das iſt die Todterweckung des Königſohnes durch Petrus; Petrus im Gefängniß, von Paulus beſucht; Petri Befreiung aus dem Gefängniß; Petrus vor dem Richterſtuhl Nero's und ſeine Kreuzigung.

Hier drängt ſich — bei der Werthverſchiedenheit der Bilder — ſogleich die Frage nach der Zeitfolge ihrer Entſtehung auf. Ich werde meine von Andern abweichende Anſicht zu begründen ſuchen.*) — Wir erinnern uns, daß Maſaccio das Bild der untern Abtheilung links, mit Petrus auf dem Thron begonnen, aber unvollendet gelaſſen hatte. Es bildet dieſe Darſtellung den Schluß zu der wunderbaren Erweckung des verſtorbenen Königsſohnes von Antiochien durch Petrus, die den übrigen Raum dieſer Abtheilung einnimmt, die aber zu malen Maſaccio durch den Tod verhindert worden. Mir ſcheint nun nichts natürlicher, als daß, wenn das verlaſſene Werk wieder aufgenommen werden ſollte, der Anfang an der Stelle gemacht wurde, wo es verlaſſen worden war; zumal es ſehr glaublich iſt, daß ſich noch Vorarbeiten dazu von Maſaccio's Hand erhalten hatten.

Auch iſt hier nicht nur das Beſtreben deutlich ſichtbar, ſich an das Vorbild Maſaccio's möglichſt genau anzuſchließen (wie denn auch die Frage nach der Grenze von deſſen Arbeit vielfach

*) Crowe ꝛc. II. p. 437 laſſen Filippino mit den Pfeilerbildern, als den vollendetſten beginnen, mit dem Petrus im Gefängniß und mit ſeiner Befreiung.

verſchieden beantwortet worden und noch wird;*) ſondern man erkennt auch wohl die noch wenig im Frescomalen geübte Hand im Vergleich zu der Freiheit und Sicherheit in der Ausführung der andern Bilder. Ich würde auch noch auf den Knaben, an welchem Petrus ſein Wunder verrichtet, und der mir 12 bis 14jährig erſcheint, mich berufen; wenn nicht eine ſolche Altersſchätzung unſicher wäre; (wie denn Crowe ꝛc. ihm 16—17 Jahre geben). Nach Vaſari hat Francesco Granacci — was er von dieſem ſelbſt gehört haben konnte — dem Filippino für jenen Knaben als Modell gedient. 1469 geboren, würde er auf 1481 bis 1483 als die Zeit des Beginnes von Filippino's Arbeiten in der Capelle hinweiſen, vor welcher derſelbe (22 bis 24 Jahre alt) bedeutendere Fresken wohl ſchwerlich ausgeführt haben konnte.

Noch iſt ſein dramatiſches Talent ſehr wenig entwickelt. Der von vieljährigem Todesſchlaf erweckte Knabe kniet, nackt, aber ohne Andeutung des Zuſtandes, den er verlaſſen, halbaufgerichtet vor dem Wunderthäter, zu dem er weniger dankend als bittend die Hände und Augen emporhebt. Ohne ſonderliche Gemüthsbewegung ſtehen eine Anzahl Männer im Kreis umher, und ſelbſt der königliche Vater, Theophilus, ſieht der Erfüllung ſeiner dem Apoſtel gegebenen alle denkbaren Menſchenkräfte überſteigenden Aufgabe mit der Gleichgültigkeit eines unbetheiligten Zuſchauers bei irgend einem gewöhnlichen Ereigniß zu. Filippino hat ſein Thema, dem Herkommen gemäß, als eine Gelegenheit benutzt, ſeine Luſt im Bildnißmalen zu büßen. Hatte die Kunſt einmal möglichſt beſtimmte Individualiſierung der Geſtalten

*) Maſaccio hat nach meiner Anſicht in dieſer Abtheilung nur den Petrus auf dem Thron mit der ihn verehrenden Gruppe gemalt. Was daran ſich reiht, ſcheint mir durchgängig von Filippino zu ſein. Die Herausgeber des Vaſari L. M III, 190, IV. d. glauben noch in einer Gruppe nächſt dem König die Hand Maſaccio's zu erkennen.

und Formen als ihr Ziel geſetzt, ſo mußte ſie bald finden, daß keine noch ſo glückliche künſtleriſche Phantaſie der Natur gleichkommen könnte an Reichthum und Mannichfaltigkeit der Charaktere, an Individualität und Genauigkeit der Züge und Formen; und ſo gewann allmählich das Bildniß die Stelle des Hauptzweckes der Darſtellung, zumal wenn es dem Künſtler vergönnt war, ausgezeichneten, durch Geiſt, Anſehn, Thaten oder Leiden, oder auch durch Schönheit hervorragenden Menſchen ein Denkmal zu ſetzen. Und ſo brachte Filippino in einer Gruppe neben dem König einige ſeiner berühmten Zeitgenoſſen an, von denen Vaſari uns Tommaſo Soderini,*) den Vater des berühmten Gonfaloniere Piero nennt, ferner Piero Guicciardini,**) den Vater des Geſchichtſchreibers, Piero del Pugliese***) und den Dichter Luigi Pulci.†)

Bei den folgenden 4 Darſtellungen aus der Lebensgeſchichte Petri ſtoßen wir auf die Schwierigkeit, ihren innern Zuſammenhang feſtzuſtellen. Es iſt eine auffallende Thatſache, daß Kunſtſchriftſteller ſich gegenüber der Frage nach dem Gegenſtand einer Darſtellung ſehr häufig ganz gleichgültig verhalten; und dennoch frägt im Leben Jedermann vor einem Bilde, daß ſich nicht ſogleich ſelbſt erklärt: „was ſtellt es denn vor?" Auf dem Hauptbilde der 4 genannten Fresken ſteht Petrus als Angeklagter vor ſeinem Richter; von den Darſtellungen zu beiden Seiten enthält die eine ſeinen Tod, die andere ſeine Befreiung. Die Schwierigkeit, den Zuſammenhang derſelben unter ſich zu finden, wächſt, wenn man ſich nach der Erklärung des Mittelbildes umſieht.††)

---

*) geb. 1403, geſt. 1485. **) geb. 1454, geſt. 1514. ***) geb. 1427, geſt. 1494. †) geb. 1431, geſt. 1486.

††) Vaſari in der erſten Ausgabe ſeiner Lebensbeſchreibungen ſagt (im Leben des Filippino) in dieſer Beziehung: Filippino malte, wie St. Paulus den H. Petrus im Gefängniß beſucht, und den Streit des Simon Magus

Die Apoſtelgeſchichte (C. 12) erzählt uns die Verhaftung des Petrus durch Herodes, und ſeine Befreiung aus dem Gefängniß durch einen Engel. Von einer Anweſenheit des Paulus bei dem Verhör Petri, und ſeinem Beſuch bei dem gefangenen Petrus weiß die Apoſtelgeſchichte nichts; ja aus V. 25 des C. 12 geht deutlich hervor, daß er zur Zeit des erwähnten Ereigniſſes gar nicht in Jeruſalem geweſen. Wir ſehen uns ſomit von der Bibel an die Legende gewieſen, welcher ſchon das vorher beſprochene Gemälde der Todtenerweckung angehört. Aber auch mit ihrer Hülfe läßt ſich der Martyrtod des Apoſtels mit der Verantwortung vor dem „Proconſul" Herodes nicht zuſammenfügen, da er, der Ueberlieferung nach, unter Nero in Rom ſtattgefunden. So bleibt uns keine andere Erklärung für das Hauptbild, als „Petrus vor dem Richterſtuhl Nero's und ſeine Hinrichtung;" des Paulus Beſuch aber und die Befreiung Petri gehören in die Geſchichte der frühern Verhaftung durch Herodes.

---

mit Petrus vor Nero und die Kreuzigung des letztern. In der zweiten Ausgabe legt Vaſari den Hauptnachdruck auf die in den Gemälden befindlichen Bildniſſe und übergeht den geſchichtlichen Inhalt mit Stillſchweigen. Wie üblich haben Spätere, wie Patſch (Vita di Masaccio, Firenze 1770) u. A. ſich einfach an den „Simon Magus" des Vaſari gehalten. Laſtri in der Etruria Pittrice 1791 nennt die Darſtellung „Disputa dinanzi al Proconsolo". v. Rumohr „Ital. Forſch." II, 175 bezeichnet den Gegenſtand des Bildes als: „Paulus und Petrus vor dem Proconſul, dem der Künſtler hier die Inſignien eines Cäſaren und den Charakter des Nero gegeben hat." Padre Tanzini in ſeinem Text zu C. Laſinio's Abbildungen erklärt ſie als Streit des Paulus und Petrus mit Simon Magus; Gaye im Carteggio II, 469 ff. führt das Bild an als „Disputa des Paulus und Petrus vor dem Proconſul", und ihm folgt A. v. Reumont mit der gleichen Bezeichnung (Kunſtblatt 1848 Nr. 30). Auch Crowe und Cavalcaſelle II, 438 erklären das Bild einfach als „Die Apoſtel vor dem Proconſul". Die Herausgeber des Vaſari L. M. wechſeln ſowohl im Commentario zum Leben Maſaccio's Bd. III. als im Commentario zum Leben Filippino's Bd. V. ab mit der Bezeichnung „Paulus und Petrus vor dem Proconſul" und „die Disputa vor Nero".

Die Auffindung der Zeitfolge unterliegt nun keinen Schwierigkeiten: ohne Zweifel hat Filippino nach der Vollendung des Bildes vom Königsſohn das links daran ſtoßende, „Paulus bei Petrus vor dem Gefängniß" in Angriff genommen. Die ungewöhnliche Großartigkeit und ausdruckvolle Einfachheit der Geſtalt des Paulus, die einen ſo großen Eindruck ſelbſt auf Raphael gemacht, daß er ſie in ſeine „Predigt zu Athen" übertragen hat, läßt vermuthen, daß eine Zeichnung Maſaccio's dem Filippino dafür zu Gebote geſtanden.

Die Befreiung Petri aus dem Gefängniß geſchieht in Gegenwart einer ſchlafenden Wache durch einen Engel, welchem Petrus etwas zögernd folgt. Dieſe beiden Bilder nehmen die ſchmalen Stellen am Eingang der Capelle unter den Bildern aus der Geneſis ein und es folgt nun an der Wand zur Rechten die Anklage des Petrus vor Nero,*) nach allgemeinem Urtheil das bedeutendſte Frescogemälde in Florenz und eines der erſten Meiſterwerke der italieniſchen Kunſt überhaupt. Petrus hat in apoſtoliſchem Feuereifer das Bild eines heidniſchen Gottes umgeſtürzt und ſteht nun als Gefangener, von einem Diener der Gerechtigkeit an der Bruſt gepackt, vor Kaiſer Nero, als dem oberſten Richter, und ſeinen Beiſitzern, die neben ihm zu beiden Seiten Platz genommen. Paulus, der ſeinem Genoſſen gefolgt, ſteht unbehelligt hinter ihm; eine Anzahl Zeugen neben ihm und vor ihm. Die entweihte Statue des Gottes liegt als Belaſtungszeuge vor ihm auf dem Boden. Hier zeigt Filippino die auf dem erſten Bilde noch ſehr geringe Kraft dramatiſcher Darſtellung in voller Entwickelung: klar, energiſch und wahr iſt der Vorgang geſchildert: Polizeiſtrenge, apoſtoliſcher Eifer, Ausſpruch imperatoriſcher Machtvollkommenheit, neben kalter und tiefernſter Er-

*) Abbildung in meinen „Denkmalen" ꝛc. Taf. 44.

wägung, welche ſodann in den Nebengruppen allmählich ausklingt. Die Compoſition zeigt einen großen Fortſchritt zu wohlgeordnetem Aufbau in geſonderten und doch zum Ganzen verbundenen Gruppen. Formengebung und Charakteriſtik gehen in der Individualiſierung weit über alles Bisherige hinaus, ohne ſich — ſelbſt bei den eingefügten Bildniſſen — in's Kleinliche zu verlaufen. Der Styl der Gewänder behauptet die alte Einfachheit mit bezeichnenden Motiven und breiten Flächen. Die Modellierung wird ohne grellen Gegenſatz von Licht und Schatten bewirkt; in der Färbung iſt ein geſättigter Localton herrſchend; der Farbenauftrag iſt paſtos und glatt.

Nur theilweis von dieſer Darſtellung durch eine ſenkrechte Mauer geſchieden wird uns die Folge von der Anklage und Verurtheilung des Apoſtels vor Augen geſtellt. Drei Henker ſind beſchäftigt, den ſeiner Kleidung völlig beraubten Apoſtel an ein verkehrt aufgerichtetes Kreuz zu heften, indem ſie nach Annagelung der Hände die Beine an einem Strick in die Höhe ziehen. Bei dieſer grauſigen Scene, die man ſelbſt im Bilde nicht ohne Erſchütterung betrachten kann, ſtehen 3 Männer rechts, 4 Männer links, als eiskalte, ruhige Zuſchauer! So wenig war noch Filippino klar und feſt in Bezug auf dramatiſche Darſtellweiſe. Dafür hat er die Hinrichtung, wie das Verhör des Apoſtels als Gelegenheit betrachtet, für die Zeugen der Ereigniſſe Bildnißgeſtalten nach dem Leben zu verwenden. Und ſo hat er zur Rechten Nero's den Antonio Pollajuolo im Geſpräch mit dem Senſale Raggio (der durch ein Modell zur Hölle Dante's ſich einen Namen gemacht), rechts aber in der Ecke des Bildes ſich ſelbſt und ſeinen Meiſter Botticelli abgebildet.*)

Wie alle Frescobilder der Capelle, ſo iſt auch dieſes ſehr

*) Ich nehme dieſes an im Gegenſatz gegen Vaſari, der den gleich-

vernachläſſigt, ſo daß an manchen Stellen der Staub in die Farben eingedrungen iſt und ſie blind gemacht hat.

Hier dürfte es angemeſſen ſein, einer Folge von Frescogemälden zu gedenken, welche die kleine Bruderſchaftscapelle der Buonomini von S. Martino in Florenz ſchmücken. So lange man noch die Fresken Filippino's in der Capelle Brancacci auf Rechnung Maſaccio's ſchrieb, galten auch die Bilder in S. Martino für eine Arbeit Maſaccio's. Nichts iſt natürlicher, als daß ſie nun dem zugeſchrieben werden, der früher für Maſaccio galt.*)

Den Gegenſtand dieſer Gemälde bilden die „Werke der Barmherzigkeit" mit dem Titelheiligen, dem vielgerühmten Wohlthäter der Armen. Die Reihenfolge beginnt mit einem Traum des H. Martin, in welchem ihm der Weg des Heils zum Bewußtſein kommt. Dann theilt er einem Nackten die Hälfte ſeines Mantels mit. Danach folgt die Beſtattung eines Todten; die gaſtliche Aufnahme von Pilgern; der Beſuch eines Gefangenen; ein Krankenbeſuch; die Bekleidung der Nackten; Vertheilung von Wein; Erziehung von Kindern. (Die 3 letzten Bilder an der Fenſterſeite ſind ganz unkenntlich geworden.) Von großer Lebendigkeit iſt der Krankenbeſuch, die Befreiung aus dem Schuldgefängniß, die Aufnahme der Pilger und die Todtenbeſtattung.

gültigen am weiteſten rechts ſtehenden Zuſchauer bei der Kreuzigung Petri als Botticelli abbildet, eine Stelle, die doch ſchwerlich der Schüler ſeinem Meiſter angewieſen haben wird! Uebrigens ſind die gedachten Bildniſſe unverwerfliche Zeugniſſe für die Entſtehungszeit (um 1485) des Bildes. Botticelli war 1447, Filippino 1460 geboren.

*) Beſagte Bruderſchaft, 1441 von Biſch. Antonino geſtiftet, hatte bis zum Jahre 1470 keine eigene Behauſung, ſondern begnügte ſich mit einem Theil der Kirche der Badia, der ihr für ihre Zwecke überlaſſen worden. 1481 erwarb die Bruderſchaft den Raum als Eigenthum, der das jetzige Oratorium bildet. In dieſe Zeit demnach wird man mit Recht die Ausmalung deſſelben ſtellen, was mit der Vollendung der Capella Brancacci und mit Filippino leicht in Uebereinſtimmung zu bringen wäre. Vgl. Richa, Chiese ꝛc. I, 208. 209. 227.

Alle Motive ſind — und zwar mit ſicherem künſtleriſchen Blick — aus dem wirklichen Leben genommen. Es ſind Lebensbilder, wie ſie Jedermann im Haus, auf Markt und Straßen vor Augen haben könnte, aber, da ſie einem beſtimmten Gedanken zum Ausdruck dienen, von allgemeiner Bedeutung und deßhalb auch nicht in Weiſe eines Genrebildes, mit Betonung der Zufälligkeiten und Natürlichkeiten, ſondern des geiſtigen Inhalts dargeſtellt, im Styl der hiſtoriſchen Kunſt, in freien und ſchönen Formen ausgeführt. In der Färbung folgen ſie dem kräftigen, etwas bräunlichen Ton der Fresken in der Capella Brancacci.

Ungefähr in dieſelbe Zeit*) fällt die große Tafel, welche er an Pietro Perugino's Statt, der, in Rom vom Papſt in Anſpruch genommen, den in Florenz eingegangenen Verpflichtungen nicht nachkommen konnte, für den Saal der Achte im Palazzo Pubblico gemalt, und welche jetzt (bez. Nr. 1219) in der Sammlung der Ufficien aufbewahrt wird. In einer Art Chorraum mit rechtwinkligen Ecken ſitzt auf einem Niſchenthron Madonna mit dem nackten Kind auf dem rechten Schooß. Es hat im Gebetbuch der Mutter geblättert und ſieht nun höchſt liebevoll dem greiſen Biſchof Zanobius ins ehrfürchtige und Ehrfurcht zeigende Angeſicht, der beide Hände auf der Bruſt kreuzt. Neben dieſem ſteht der Täufer mit dem Kreuzſtab und ſeiner ſtereotypen prophetiſchen Handbewegung; auf der andern Seite ſchaut St. Bernhard, ein offenes Buch in der Hand, zum Kind und zur Madonna auf und St. Victor, der Biſchof, neben ihm neigt mit andächtiger Hingebung ſein Haupt. In der Höhe ſchweben 2 Engel und halten eine Roſenguirlande, an der eine goldene Krone befeſtigt iſt, und ſtreuen Blumen herab. Das leider faſt ganz übermalte Bild hat die Unterſchrift Anno Salutis MCCCCLXXXV

*) 31. Dec. 1482. S. Gaye, Cart. I. p. 579.

D. Febr. XX. — Soweit Filippino's Arbeiten in S. Carmine von dem H. Bernhard in der Badia ſich entfernen, ſo weit, wo nicht weiter noch entfernt iſt die eben beſchriebene Tafel von jenen Fresken. Man ſieht darin den Filippino gewiſſermaßen aus Botticelli herausgewachſen zu ſeiner immer ſtärker hervortretenden Eigenthümlichkeit. Die Anordnung iſt ſtreng ſymmetriſch und perſpectiviſch, ſo daß die Figuren ſich frei bewegen können. Die Motive ſind ausdrucksvoll ohne alle Uebertreibung; das Kind bildet für Alle das Ziel der Gedanken; alle Linien ſind fließend (nur die ſchwebenden Engel biegen die Knie in ſcharfen Winkeln); in allen Geſtalten lebt wahres Gefühl und fein und ſchön ſind die Charaktere gezeichnet. Die Farbenzuſammenſtellung iſt bis auf das etwas grellweiße Gewand Bernhard's harmoniſch; der rothe Grund der Thronniſche bildet einen wohlthuenden Contraſt zum Grau der Architektur. Die erſten Spuren des Beſtrebens nach geſchloſſener Haltung ſind ſichtbar, wenn auch die Engel mit etwas grellen Farbengegenſätzen noch eine Ausnahmeſtellung behaupten.

Vielleicht auch aus dieſer Zeit (eine beſtimmte Angabe fehlt uns) ſtammt das herrliche Tempera-Gemälde in der Capella Nerli im rechten Kreuzſchiff von S. Spirito, in welchem Filippino aus der hergebrachten Sonntags-Kirchenſtimmung den Uebergang zur gemüthlichen Auffaſſung des Lebens der Heiligen geſucht hat. Wohl iſt es dem Donator Tanai de' Nerli und ſeiner Gattin — (zwei erdenklich ſchönſte Bildniſſe mit feinſter Auffaſſung der Natur und der Charaktere!) — heiliger Ernſt mit ihrer Andacht: aber ſchon ihre Schutzheiligen, Biſchof Martinus und Katharina, haben die feierlichen Mienen mit heiter freundlichen vertauſcht, und das Chriſtkind langt vergnügt nach dem ſchönen Spielzeug eines glänzenden Kreuzchens, das Giovanni knieend ihm darreicht. Freilich ſchleichen ſich mit dieſer Abſchwei-

fung aufs weltliche Gebiet auch einige weltliche Liebhabereien von zierlichem Kopf- und Halsputz mit Bändern und Shäwlchen ein, wie sie in spätern Werken des Meisters in üppiger Fülle hervortreten. Nicht minder gefällt er sich in Episoden, die ihm neben einer nur gedachten Welt die wirkliche aufschließen. So sieht man hier im Hintergrund den Borgo di S. Frediano mit dem Thor gleichen Namens, bei welchem Sgre. Tanai vom Pferde gestiegen, das er einem Diener übergibt, und die Tochter umarmt, die, von einer Magd begleitet, ihm zur Begrüßung entgegen gegangen war.

Eine große Aufgabe führte Filippino gegen Ende des Jahrzehnts nach Rom, wo er in S. Maria sopra Minerva eine ansehnliche Capelle für den Cardinal Caraffa in Fresco ausführen sollte. Da er seinen Weg über Spoleto nehmen konnte, wo sein Vater begraben liegt, so übertrug ihm Lorenzo de' Medici die Sorge für ein Grabmal desselben, das denn auch nach seiner Zeichnung ausgeführt worden ist. Die Minervakirche gehörte den Dominicanern und selbstverständlich ward eine Verherrlichung ihres Ordens in einem ihrer vorzüglichsten Vertreter Filippino's Aufgabe. 1464 bis 1471 hatte Cardinal Olivieri Caraffa die gedachte Capelle zu Ehren des H. Thomas von Aquino und der H. Jungfrau erbaut. Damit war die Aufgabe der malerischen Ausschmückung, für welche Filippino berufen worden, festgestellt und er führte sie mit Beihülfe des Raffaellino del Garbo aus, dem er die Deckenbilder (die Sibyllen) übertrug. An der linken Wand malte Filippino unterhalb der Lunette, mit dem Sieg des Glaubens über den Unglauben und der Hoffnung über die Verzweiflung, die Vision des Heiligen, der von dem Crucifix, vor und zu dem er gebetet, die Worte vernommen: „Bene scripsisti de me, Thoma!“*) Die gegenüber

*) Das von Pius V. dem Papst Paul IV. in der Capelle errichtete

liegende Wand iſt dem Sieg des Chriſtenthums über den Islam gewidmet, welcher letztere (in der Lunette) als ein überwundner bärtiger Mann in morgenländiſcher Tracht dargeſtellt iſt.

Der Sieg des Chriſtenthums über den Islam wird aber noch weiter ausgeſponnen in dem großen Wandgemälde der rechten Seite, wo St. Thomas, von den vier Cardinaltugenden umgeben, auf dem Thron ſitzt, und auf den zu ſeinen Füßen mit Büchern niedergeworfenen arabiſchen Gegner Averroes zeigt, während eine Anzahl müßiger Zuſchauer oder Zuhörer einige über ketzeriſche Schriften, deren mehre mit den Namen Arrius und Sabellius bezeichnet ſind, ihre Bemerkungen ſich mittheilen. Den größten Theil des Bildes nimmt eine Prachtarchitektur im Renaiſſance-Styl ein, an welcher der Künſtler ſich nicht nur als Kenner der modernen Bauformen, ſondern auch als Meiſter der Perſpective hat erweiſen wollen; allerdings auf Koſten ſeiner eigentlichen Aufgabe, die er möglichſt unvollkommen, ohne ſprechende Motive, ohne Phantaſie und Schönheit der Anordnung wie der Formengebung gelöſt hat.**)

Ungleich beſſer iſt das Altargemälde mit der Verkündigung und dem Stifter, der vom H. Dominicus der Madonna empfohlen wird. Die Wand dahinter iſt von der Himmelfahrt Mariä eingenommen, als deren Zeugen die Apoſtel ihren Sarkophag umſtehen, ein Frescobild, in welchem Filippino, wie es ſcheint, wieder mehr zu ſich ſelbſt gekommen iſt. Die Erklärung

Grabmal verdeckt dieſes Gemälde, von welchem Crowe ꝛc. II, 442 folgende Beſchreibung geben: „Der Heilige kniet neben 2 Engeln vor dem Crucifix. Das Erſtaunen über das Wunder iſt in einem anweſenden Mönch gut ausgedrückt, in der Aufregung, mit welcher ein junger Menſch einen Eintretenden durch die Erzählung des Ereigniſſes in Verwunderung ſetzt. Ein Knabe läßt, von einem bellenden Hund erſchreckt, ſein Brod zu Boden fallen; 2 Frauen nehmen eine beobachtende Stellung ein und eine junge Perſon kommt die Stufen herab unter Arcaden, durch die man in's Freie ſieht."

**) Abbildung bei Roſini ꝛc. Taf. LXVIII.

liegt nicht zu fern. Hatte er es hier mit typiſch gewordenen mythologiſchen Aufgaben, mit einer Art geſchichtlicher Berechtigung zu thun, ſo war er für den Sieg des Thomas von Aquino über Averroes auf die Form der Allegorie verwieſen. Taddeo Gaddi (in der Spaniſchen Capelle), Francesco Traini (in Piſa) konnten, mit ihren, vom Realismus kaum berührten Geſtalten, zum Ausdruck ihres Gedankens einer vorwiegend ſinnlichen Bilderſprache ſich bedienen; wenn aber Filippino den gelehrten und gefeierten Dominicaner auf einem Thron ſitzend darſtellen ſoll, wie er in Gegenwart einer unbetheiligten Zuſchauermenge mit ſeinen theologiſchen Büchern ſeinen wiſſenſchaftlichen Gegner zu Boden geworfen, daß dieſer ſich zu ſeinen Füßen krümmt, wie ein zertretener Wurm, ſo paſſen dafür die realiſtiſchen Formen des 15. Jahrhunderts nicht mehr, ſo daß ſie leicht den Künſtler mit ſich ſelbſt in Widerſpruch bringen konnten, dem er bei den Apoſteln am Grabe der Mutter Jeſu noch nicht ausgeſetzt war. — Bereits 1489 war Filippino mit dieſen Fresken beſchäftigt, die er im Mai 1493 beendigt hatte, wie aus einer von dem Cardinal Caraffa an Papſt Alexander VI. ergangenen Einladung dieſes Datums in die Capelle zu erſehen iſt.*)

Nach ſeiner Rückkehr von Rom ward Filippino noch einmal veranlaßt, für D. Ghirlandajo einzutreten, welcher 1491 ein Altarbild für die arme Bruderſchaft S. Francesco del Palco außerhalb Prato übernommen, ohne die Zeit für die Ausführung deſſelben finden zu können. Es ſtellt Chriſtum dar, wie er mit den blutigen Zeichen der Kreuzigung ſeiner Mutter im freien Felde erſcheint; in der Predella ſeinen Leichnam auf dem Sarkophag, von einem Engel gehalten, und von den HH. Franz, Dominicus, Auguſtinus, Monica, Clara und Cöleſtinus beklagt.

*) S. Vaſari L. M. V. p. 248 und Crowe ꝛc. II, 441. 3.

Das Gemälde, 1495 ausgeführt, bei der Aufhebung des Convents 1785 verkauft, befindet ſich jetzt in der Pinakothek zu München (Saal IX. 563). — Wir haben bisher eine große Verſchiedenheit in den Werken Filippino's wahrgenommen; in allen aber einen Künſtler von ſehr bedeutenden ſchöpferiſchen Kräften, geiſt- und gedankenreich und von einem hohen Schönheitsſinn geleitet. Wie ſoll man ſich die Entſtehung eines Gemäldes, wie des hier genannten, erklären, das von alledem das gerade Gegentheil iſt? Im Vorgrund einer weiten, ziemlich kleinlichen Landſchaft kniet Chriſtus, den unbekleideten Leib zum Theil mit einem lichtblauen Tuche bedeckt, vor ſeiner Mutter, die vor ihm in die Knie geſunken; er legt ſeine Linke in die Seitenwunde und macht mit der Rechten eine declamatoriſch bedauernde Bewegung, die er durch Kopfhaltung und Mienen wiederholt; die Mutter ſpricht, und zwar genau mit denſelben Bewegungen und Mienen, dieſelbe Empfindung aus. Dazu iſt Chriſtus durch die Farbe der Carnation als Leichnam bezeichnet. In der Luft erſcheint, von Kinderengeln getragen, die Halbfigur des ſegnenden Gott Vaters; zu ſeiner Rechten der Engel der Verkündigung, zur Linken Maria, beide Halbfiguren in der Luft auf gelbem Grunde. Auch abgeſehen von der nichts weniger als erfreulichen Formengebung und Ausführung iſt die Compoſition durch den Mangel an Gedanken und irgend einem Zuſammenhang ein greller Gegenſatz gegen Alles, was wir von Filippino kennen, und nicht einmal durch die Beſtimmung für eine Bruderſchaft zu erklären, die zu arm war, die vertragsmäßig mit Ghirlandajo feſtgeſetzte Summe aufzubringen.

Die Freude am Daſein, an einer an Genüſſen, Glanz und Pracht reichen, wie durch geiſtige Größen ausgezeichneten Gegenwart hatte das ganze Leben, namentlich in Florenz, derart durchdrungen, daß es auch der Kunſt zum Spiegel ſelbſt für die Ver-

gangenheit geworden war und Jetzt und Einſt, wie wir geſehen haben, in ihren Werken häufig in einander floſſen zu unleugbarer Beeinträchtigung der Wahrheit. — Im ſo genannten Saal des Baroccio in den Uffizien (Nr. 202) wird ein wohlerhaltenes Bild der Anbetung der Könige von Filippino aufbewahrt, das er einſt für S. Donato al Scopeto außerhalb Florenz gemalt hat. Es iſt ein großes Spectakelbild mit einer Unzahl von Figuren bis in die Ferne der weiten Landſchaft, und mit einem Aufwand von Neugierde, Erſtaunen, Bewunderung, als ob irgend etwas Außerordentliches zu ſehen wäre. Freilich! das kleine Kind auf dem Schooß der Mutter ſtreckt dem alten König, der vor ihm voll Ehrfurcht in's Knie geſunken, ſein Füßchen zum Kuß hin. Selbſt St. Joſeph bückt ſich nach vorn, um das Wunder zu ſehen. Was indeß noch größere Verwunderung erregt, iſt, daß man bei einer viel mehr als tauſend Jahre alten Begebenheit nicht allein Florentiniſche Waffen und Trachten des 15. Jahrhunderts, ſondern wirkliche Perſonen der Zeit erblickt: in dem Aſtrologen mit dem Quadranten in der Hand Herrn Pier Francesco, Sohn des Lorenzo di Giovanni d'Averardo, genannt Bicci; in dem jungen König, dem ein Page die Krone vom Haupte nimmt, den Giovanni di Pier Francesco, des Vaters des Giovanni della Bande nere; und in dem Jüngling, der ihm das goldene Gefäß darreicht, einen ſeiner Vettern, auch Pier' Francesco geheißen; ſämmtlich Mitglieder der Familie Medici. Dem Ganzen übrigens fehlt die nothwendige Haltung; es ſondern ſich keine Gruppen; die Farben ſtehen grell neben einander, mit Uebergewicht von Roth und Orange, Schwarz und Dunkelblau; der Ausführung aber ſieht man die Leichtigkeit und Meiſterſchaft an, mit der das Bild gemalt iſt. Auf der Rückſeite findet ſich die als ächt erkannte Inſchrift: Filippus me pinsit de Lipis Florentinus. addi 29 di marzo 1496.

Hat Filippino mit dieſem Bilde nicht allen Anforderungen entſprochen, zu denen wir uns ihm gegenüber berechtigt glauben, ſo hat er dafür in einem ſeiner nächſten Werke ſie und ſich ſelbſt weit übertroffen: in dem Tabernakel der Straße Sta. Margherita zu Prato.*) Es iſt ein Madonnenbild in Fresco von größter Schönheit. Die heil. Jungfrau ſteht vor einer ſteinernen Bank, deren Seitenlehnen von Sphinxen gebildet ſind. Ein Halbkreis von nackten, nach unten durch Wolken verhüllten Kinderengeln umgibt Hände faltend den Kopf der Madonna; zwei ebenfalls nackte, halb durch Wolken gedeckte Engel halten eine goldene Krone über denſelben, den ſie mit ihrem (ehedem) blauen Mantel bedeckt hat. Das nackte Kind trägt ſie auf dem linken Arm und reicht ihm mit der Rechten einen Reichsapfel. Ihr Antlitz iſt von großer Formenſchönheit. Mit unendlich lieblichem, liebevollem, jungfräulich mütterlichem Ausdruck ſieht ſie zu ihm nieder. Das Kind aber, die Linke auf dem Reichsapfel, die Rechte auf der Bruſt der Mutter, wendet ſich links zur Seitenwand, wo die H. Katharina kniet, mit einem grünen Kleid unter dem ockerrothen Mantel angethan, einen Palmzweig in der Linken, die Rechte auf der Bruſt, das blonde wunderſchöne Haupt mit dem Ausdruck frommer Hingebung geneigt. Ein jugendlicher Heiliger, ebenfalls in Roth und Grün gekleidet, mit einem Hirtenſtab in der Linken, einer Feder in der Rechten,**) ſteht hinter ihr und wendet ſich dem Kinde zu. Gegenüber kniet die H. Margarethe mit dem Drachen (dem Gegenſtand der Bewunderung Vaſari's!), das blonde Haar mit einem weißen Schleier umwunden, den

*) Es iſt ſehr ſchwer zugänglich. Ein Bürger in der Nähe hat den Schlüſſel zu der Glasthüre, die bei dem dunkeln Grund als blendender Spiegel wirkt; iſt aber ſtets zufällig in campagna und hat den Schlüſſel mit ſich genommen!

**) Nach den Herausgebern des Vaſari L. M. V, 246. 4. St. Stephanus.

Hals mit einem blauen Tuch; außerdem in Roth und Grün gekleidet. Mit gefalteten Händen neigt sie sich gegen die heilige Jungfrau. Hinter ihr steht, an seiner Glocke kenntlich, St. Antonius der Einsiedler, in brauner Kutte, mit beiden Händen auf einen Stab gestützt, — ein ehrwürdiger schöner Greisenkopf in Profil, geneigt, mit langniederwallendem weißen Bart. — Auf der Bank hinter der Madonna liegen Bücher, aus deren einem ein Zettel vorschaut mit der Inschrift „Sustine et astine". Den Hintergrund bildet blaue Luft. Die weibliche Carnation ist klar und rosig; die Formen sind von idealer und doch ganz natürlicher Schönheit; jede Bewegung einfach und wahr empfunden; die Zeichnung, vornehmlich der Hände, sehr vollkommen; der Ausdruck im höchsten Grade seelenvoll; die technische Behandlung meisterhaft. Das — mit einem in gelbbrauner Farbe gemalten und mit Arabesken verzierten Rahmen eingefaßte — Bild ist vielfach beschädigt; namentlich ist vom blauen Mantel der Madonna die Farbe ganz verschwunden. Am besten erhalten sind die Seitenheiligen und das Kind. An zwei Dreiecke innerhalb der Verzierung des Bogens vom Tabernakel ist die Jahrzahl MCCCC—LXXXXVIII vertheilt.

Um diese Zeit führte Filippino auch allgemach einen umfassenden Auftrag aus, den er bereits am 21. April 1487 übernommen hatte: die Frescomalereien in der Capella Filippo Strozzi in S. Maria novella zu Florenz. Man kann von denselben mit vollem Rechte sagen, daß mit größerer oder auch nur mit gleichgroßer Virtuosität kein Künstler des 15. Jahrhunderts in Fresco gemalt hat. Die Gestalten erscheinen auf den Wänden wie von selbst entstanden, leicht und frei, so daß eine Methode des Farbenauftrags schwer aufzufinden ist. Allerdings sind sie auch nicht frei von dem der Virtuosität im Allgemeinen anhaftenden Gebrechen der Ueberschreitung der Gren-

zen des Styls, einer gewiſſen Uebertreibung der Darſtellung und ſelbſt der Zeichnung, ſo daß man ſie der Manieriertheit beſchuldigt, ja geradezu als Beiſpiele des Verfalls bezeichnet hat.*) Dennoch enthält das Werk außerordentliche Schönheiten, die den Vergleich mit den vollkommenſten Leiſtungen der nächſtfolgenden Glanzzeit der italieniſchen Kunſt nicht zu ſcheuen haben. Den Hauptinhalt bilden Ereigniſſe im Leben der Apoſtel Philippus und Johannes (nach der Legende); in Verbindung mit altteſtamentlichen und allegoriſchen Geſtalten und einem großen Reichthum von Ornamenten. An der Decke ſitzen — ſtark abweichend vom Herkommen — halbliegend am Boden, ſeitwärts gewendet die „Patriarchen“: Adam neben der Schlange mit dem weiblichen Kopf, Noah mit dem Füllhorn, Abraham mit dem Meſſer neben dem Opferaltar und Jacob mit einem Buche; eingefaßt mit Engelköpfen und vielen reichen Ornamenten. Die Hauptbilder, je 2 über einander, nehmen die beiden Seitenwände rechts und links ein, und zwar in der Folge von unten nach oben. Das von Filippino bereits in S. Maria ſopra Minerva angewandte Syſtem der Anordnung, nach welchem der größte Theil des für das Bild beſtimmten Raumes von Architektur eingenommen iſt, hat er auch hier befolgt, und damit allerdings das Intereſſe von der eigentlichen Darſtellung theilweis abgelenkt. Die Scene ſpielt vor einem Tempel des Mars, der in etwas phantaſtiſcher Architektur als Rundbau hoch aufgerichtet die Mitte einnimmt. Vor ihm ſteht der Apoſtel Philippus und beſchwört mit hocherhobener Rechten den unreinen Geiſt, der darin als Gottheit ſich verehren läßt, den Tempel zu verlaſſen. Und es geſchieht wie er gebietet: der falſche Gott, während Mars wie eine lebende Perſon, mit dem Donnerkeil des Jupiter in

*) „Seine Manier iſt überladen und ſchal geworden.“ Crowe ꝛc. II, 448.

der Rechten, in phantaſtiſcher Kriegertracht auf ſeinem Poſtamente ſtehen bleibt, kriecht als Drache in ſeiner wahren Geſtalt aus dem Tempel hervor; tödtet aber beim Hervorkriechen einen Jüngling, der ſich unvorſichtig genaht, mit ſeinem giftigen Hauche. Sehr energiſch iſt die Handlung des Exorcismus ausgedrückt; ſchön und wahr das plötzliche Zuſammenſinken des Jünglings, deſſen Beine ſchräg mit den Knieen gegen einander ſtehen, während Kopf und Arme ſchlaff herabſinken. — Im oberen Raume iſt die Kreuzigung des Philippus gemalt. Hier liegt der Nachdruck ganz in der äußerlichen Wahrheit. Die Vorkehrungen und Anſtrengungen, das Kreuz mit dem Miſſethäter (denn von einem Heiligen iſt keine Spur zu entdecken!) in das dafür in die Erde gegrabene Loch zu ſchieben und aufzurichten, ſind dem Gerüſtaufſchlagen bei Häuſerbauten genau abgeſehen; für die Henker die roheſten, abſchreckendſten Modelle ausgeſucht; das Militär und der Präfect ſind in die barockſte Römertracht gekleidet. — Die Erweckung der Druſiana, eine angebliche Wunderthat des Johannes, iſt auf der Wand gegenüber und ebenfalls mit großer dramatiſcher Wahrheit abgebildet*); aber auch voll Uebertreibung und nichts ſagender Epiſoden. Oft ſcheint es, als ob der Künſtler für einen plötzlichen Einfall, oder für einen ſoeben auf der Straße empfangenen Eindruck eine Stelle geſucht, und dafür ohne Wahl und Ueberlegung die erſte beſte genommen habe. So hier, wo er neben die gewaltige Wunderthat ein Paar Kinder ſtellt, die ſich vor einem Hündchen fürchten, das am Gürtelbande eines andern Kindes zerrt und daſſelbe veranlaßt, Schutz bei der Mutter zu ſuchen. Uebrigens ſteht gerade an dieſer Stelle eine Gruppe wunderſchöner und geſchmackvoll gekleideter Frauen, die an die Anmuth raphaeliſcher

*) Die Haupthandlung in meinen „Denkmalen“ u. ſ. w. II. Taf. 45.

Geſtalten erinnern. Mit feinem Gefühl iſt die That des im Greiſenalter dargeſtellten Johannes ausgedrückt, als im Namen eines Mächtigern ausgeführt, und ſchön das frohe und doch noch ſchwankende Erſtaunen der Erweckten, vor welcher — als einer lebendigen Leiche — einige alte Weiber entſetzt die Flucht ergreifen. — Bei dem Martyrium des Johannes, der in ſiedendem Oele den Tod finden ſollte (dem Bilde über der Erweckung), hat Filippino das Wunder durch die verſchiedene Wirkung des Feuers bezeichnet, indem der Henker ſich vor der Flamme ſcheut und ſchützt, die er ſchürt, während der Heilige, rings umgeben von ihr, kein Zeichen des Schmerzes ſehen läßt. An der Fenſterwand ſind allegoriſche Geſtalten, Glaube, Liebe u. ſ. w., einige mit muſikaliſchen Inſtrumenten, in grüner Erde gemalt, phantaſiereich und ſchön, aber im Reichthum der Ornamente faſt erſtickend.*)

In der Capelle Iſolani in S. Domenico in Bologna iſt ein Gemälde Filippino's von 1501, das neben einigen Eigenheiten eine Fülle maleriſcher Schönheiten und poetiſcher Motive enthält. In einer Pilaſterhalle mit Halbſäulen ſitzt Maria auf einem marmornen Seſſel und hält auf ihrem linken Schooße das nackte, nur theilweis mit einem Schleier umwickelte Kind, das ſich vorbückt, um der vor ihr knieenden Katharina den Ring an den Ringfinger der linken Hand zu ſtecken. Hinter ihr ſteht St. Paulus mit dem Schwert und erhebt ſtaunend die Rechte; und neben ihm St. Sebaſtian, nur mit einem weißen Tuch um die Lenden, die Arme auf dem Rücken gebunden, einen Pfeil im Schenkel und betrachtet aufmerkſam die ſeltſame Handlung. Rechts hinter Maria hat ſich St. Petrus aufgeſtellt mit

*) Die im J. 1753 vorgenommene Reſtauration der Capelle und der Fresken hat ſichtbare unerfreuliche Spuren zurückgelaſſen.

den Paradieſes-Schlüſſeln und macht mit ſeinen Blicken eine ſtrenge Bemerkung, während Johannes Baptiſta nur Verwunderung ausdrückt. Auf dem Geſims der Halle ſieht man Engel mit brennenden Kerzen in den Candelabern und hoch oben — in ganz kleiner Geſtalt — den ewigen Vater. Eine nahebei komiſche Rolle in dieſer dramatiſch gehaltenen Darſtellung iſt dem h. Joſeph zugefallen. Die Verlobung mit St. Katharina iſt ohne ſein Wiſſen angeordnet worden; er ſieht von fern die Verſammlung und kommt nun höchſt mürriſch von rückwärts die Stufen herauf nach der Halle. Deutlich lieſt man in ſeinen Mienen die Frage: „Was geht denn da vor in meiner Familie, wovon ich nichts weiß?“

Die ſymboliſche Bedeutung der Legende tritt vor der dramatiſchen Auffaſſung zurück: mit ernſter Miene und vorſichtiger Sorgfalt ſteckt das Kind den Ring an den Finger der Heiligen, die nicht träumeriſch fromm, ſondern mädchenhaft beglückt ihn hinnimmt. Die Zeugen ſind alle aufmerkſam auf die Handlung gerichtet, und ſo geordnet im geſchloſſenen Halbkreis, daß das Kind den Mittelpunkt deſſelben bildet, nach welchem Aller Köpfe ſich neigen. Der Styl iſt idealſchön mit realiſtiſcher Strenge; nur in den Gewändern etwas überladen und durch eine Putzſucht beeinträchtigt, die ſchon von Fra Filippo und Botticelli eingeführt, mehr und mehr um ſich gegriffen zum Nachtheil der Charakteriſtik; (denn wie nimmt St. Paulus ſich aus mit einem feinen Shäwlchen um die Bruſt!) Sonſt ſind die Charaktere individuell und gut gezeichnet, und dabei typiſch gehalten; alle Bewegungen natürlich und gemäßigt, wie denn z. B. Maria — eine junge, gute und ſchöne Mutter — das ſich vornüberbückende Kind zart und ſicher gefaßt hat. — Die Carnation erſcheint durch graue Schattentöne etwas kalt; die Färbung im Allgemeinen bei ſtarken Gegenſätzen harmoniſch; die Ausführung ſehr glatt. Auf einem ſcheinbar

angehefteten Zettel rechts unten ſteht: Opus Filippini Flor. pict. A. S. MCCCCCI.

In demſelben Jahr, 1501, hatte Filippino ein Gemälde für den Audienzſaal der Prioren von Prato übernommen und nach der darauf befindlichen Inſchrift 1503 beendigt:*) eine Madonna mit dem Kind, und dem vor ihnen knieenden Johannes Bapt. Es wird gegenwärtig in der ſtädtiſchen Galerie aufbewahrt, iſt aber durch Beſchädigungen und Uebermalungen bis zur Unkenntlichkeit entſtellt.

In S. Teodoro zu Genua iſt ein ſehr ſchönes Bild Filippino's, der H. Sebaſtian zwiſchen Johannes dem Täufer und Franciscus, darüber eine Lunette mit Maria und dem Kind zwiſchen 2 Engeln, wohl erhalten und bezeichnet: Philippinus Florentinus faciebat MDIII.

Ich komme nun zu einem Gemälde, das ebenſo ſehr durch ſeine außerordentliche Schönheit als durch die Frage nach ſeinem Urheber Kunſtfreunde und Kunſtforſcher gefeſſelt hat. Es iſt ein Altarbild im linken Kreuzſchiff von S. Spirito in Florenz mit der Madonna auf dem Thron, das Kind auf dem linken Schooß haltend; zur Rechten S. Laurentius, auf den Roſt geſtützt, niederblickend, zur Linken St. Stephanus, mit auf der Bruſt gekreuzten Händen ein Buch haltend und andächtig nach dem Kinde blickend. Vor Laurentius im Vordergrund ſitzt der Evangeliſt Johannes als Greis, im Schreiben begriffen, und ihm gegenüber St. Bernhard, mit dem Ausdruck inbrünſtiger Verehrung der Madonna zugewandt, einen feurigen Dämon an einer Kette gefeſſelt haltend. 2 Kinderengel rechts und links oben halten einen Vorhang zurückgeſchlagen. Die Predellenbilder ent-

*) in Form einer Lunette mit der Inſchrift: „At meus hic natus justus: servate frequenter — sic vos justitiam pauperibusque pii. A. D. MCCCCCIII." Crowe ꝛc. II, 447. 2.

halten Geſchichten der aufgeführten Heiligen (Johannes im ſiedenden Oel, Laurentius auf dem Roſt, die Steinigung Stephans, die Viſion Bernhards) und eine Pietà. Am Thron ſteht: A. D. MDV. — Die ſtreng ſymmetriſche Anordnung, die eigenthümliche Anmuth und Schönheit der Charaktere, der milde, faſt ſüße Ausdruck, die Bewegungen, vornehmlich der Hände und Finger, der Styl der Gewänder, die Zeichnung und Modellierung der Falten, das Colorit, ſowie die Behandlung der Haare und die ganze techniſche Ausführung erinnern ſo ſehr an das Bild der Capella Iſolani in Bologna, wie an die vorzüglichſten Werke Filippino's überhaupt, namentlich auch an die Madonna der Capella Nerli, daß ich für das fragliche Bild nur ihn als Urheber erkennnen kann. Dazu kommt, daß der St. Bernhard genau derſelbe iſt, wie er ihn in der Badia abgebildet hat.*)

Hätte ich Recht, ſo würde es das letzte vollendete Bild Filippino's ſein, deſſen Tod nach (Vaſari's Angabe) im April erfolgte, er hinterließ indeß noch ein angefangenes Bild, eine

*) Ich habe im Jahre 1837 ein Monogramm auf dem Bilde geſehen (ein mit einem Doppel-A verbundenes I, was ich auf Andrea Aloiſii, genannt Ingegno, deuten zu können glaubte; irrthümlich, wie ich mich nach Einſicht in die demſelben zugeſchriebenen Werke überzeugen mußte. Das Monogramm iſt verſchwunden, war alſo vielleicht eine ſpäte Zuthat. Wenn nun v. Rumohr (It. Forſch. II, 276) das Bild dem Raffaellino del Garbo zuſchreibt, ſo ſcheint mir jede Verbindung zu deſſen beglaubigten, ſehr ſchwächlichen Kunſterzeugniſſen zu fehlen. Ebenſo wenig kann ich mit Crowe ꝛc. II, 456 die Hand des Raphael de Capponibus darin erkennen. In der Stanza del Commiſſario des Hospitals von San Maria nuova zu Florenz befindet ſich eine Madonna in trono, zu welcher St. Franz den Donator, ein h. Biſchof (Nicolaus oder Zanobius) die Donatorin bringt; mit der Unterſchrift: Raphael de Capponibus, MCCCCC. me pinsit. Der erſte allgemeine Eindruck iſt der einer Arbeit von untergeordnetem Werth. Leblos in der Darſtellung, trocken in Zeichnung und Farbe, oberflächlich und allgemein in den Formen, mit ſchwacher Modellierung ſteht es weit zurück gegen das bedeutende, mit dem erſten, wie mit dem letzten Eindruck feſſelnde Bild in S. Spirito. Nur gerade den Fehler deſſelben, die

Kreuzabnahme, beſtellt von den Mönchen der Annunziata in Florenz für den Hauptaltar ihrer Kirche, deſſen Vollendung Pietro Perugino übernahm.*) Es iſt ein Verſuch möglichſt wahrſcheinlicher Darſtellung des Vorgangs. Zwei Leitern ſind mit den oberſten Sproſſen an den beiden Kreuzarmen zur Sicherheit feſtgebunden. Auch Chriſtus war durch eine unter den Armen durchgezogene Binde an der Kreuzung feſtgehalten. Nachdem man die Nägel aus den Händen gezogen, und die eine Binde am rechten Kreuzarm feſtgeknüpft, hat der älteſte der Freunde (Joſeph von Arimathia?), der oben auf der Leiter ſitzt, den rechten Arm Chriſti gefaßt, und hält ihn auf ſeinem Schooß. Auf der Leiter gegenüber ſteht, von der Schwere des Leichnams ſtark herüber gezogen, ein zweiter Freund (Nicodemus?), hält den linken Arm des Todten und ſich ſelbſt mit der Rechten an der oberſten Sproſſe der Leiter und mit dem rechten Fuß an deren Seitentheil. Unterhalb Joſeph auf der erſtgenannten Leiter ſitzt ein dritter Freund und umfaßt den herabgelaſſenen Körper, und

---

etwas manierierte Bewegung von Mutter und Kind, theilt es nicht. Beide haben bei ähnlichen rundlichen Formen eine natürliche Haltung, obſchon das Kind ſich von der linken zur rechten Seite wenden muß, um dem Donator den Segen zu ertheilen. Die Hände haben den Schnitt der Schule Filippino's, in welche der Maler wohl gehört. Die Gewandung iſt mit bedeutungsloſen häßlichen Falten überfüllt. Ueber der Madonna iſt ein Thronhimmel, am Poſtament unter ihr ein Bild: Chriſtus am Kreuz zwiſchen Maria und Johannes. — In der ſtädtiſchen Sammlung zu Empoli iſt eine Verkündigung in zwei einzelnen lebensgroßen Geſtalten, „Raphael Capponico" bezeichnet, ein Bild, das auch keinen Anſpruch auf höhere Werthſchätzung machen kann. — Ob „Raphael de Florentia 1502" in S. Maria degli Angeli zu Siena, und „Raphael Carli 1501", urſprünglich in S. Spirito zu Florenz, zu denen auch noch ein gleichzeitiger Raphael di Francesco in Piſa kommt, mit Raphael de Capponibus dieſelben ſeien, iſt zu bezweifeln; aber auch wahrſcheinlich für die Kunſtgeſchichte unerheblich. Vgl. Vaſari L. M. VII. p. 200.

*) Es befindet ſich jetzt in der Sammlung der Akademie, im Saal der großen Gemälde Nr. 57.

noch tiefer ſtemmt Johannes beide Hände mit einem Tuch gegen die zuſammenknickenden Knie. Dieſer, nebſt dem Reſt der untern Abtheilung iſt, wie erwähnt, nach der Angabe Vaſari's, von Perugino. — Was den obern Theil betrifft, ſo iſt er nicht nur als ernſt und ſtreng durchdachte höchſt anſchauliche Darſtellung, ſondern zugleich als ein Prachtfarbenwerk von Bedeutung, von goldiger Carnation, mit ganzen, kräftigen Gewandfarben, deren dunkle Schatten die hellen Theile leuchtend machen. Alles iſt kräftig modelliert und faſt auf Täuſchung berechnet. Darüber aber hat der Künſtler die geiſtige Bedeutung aus den Augen verloren: Die Haſt und Unruhe der Bewegung der beſchäftigten Perſonen paßt nicht zu der ſchmerzlich feierlichen Handlung.

Bei der Aufzählung der Werke Filippino's habe ich mich ſoviel wie möglich an die Zeitfolge der Entſtehung gehalten. Zu ihnen möchteich nun noch einige hinzu fügen, für welche ich eine beſtimmte Zeitangabe nicht gefunden.

Im Palaſt Pitti iſt das Rundbild einer Madonna, die ſich im Freien, gemeinſchaftlich mit Engeln, am Kind erfreut. Die Engel freilich äußern ſich verſchiedentlich: Der eine ſtreut Blumen auf das Kind, andere ſind nach Gewohnheit andächtig; einige haben wirkliche Freude am Kind; andere wieder ſehen ſich nach uns um. Inzwiſchen iſt es ein Bild von tiefer harmoniſcher Färbung, geſchloſſener Anordnung und lebendigem Ausdruck mit ſtarker Neigung zu naturaliſtiſchen Formen.

Das kleine Bild vom Tod der Lucrezia in derſelben Galerie iſt ein ſehr ſchwaches Werk des Meiſters, zerſtreut in der Compoſition, unvollkommen in der Zeichnung, in den Bewegungen übertrieben und falſch, im Ausdruck charakterloſer Köpfe verfehlt.

Ein Rundbild in dem Palaſt Corſini in Florenz erinnert auffallend an die Weiſe Fra Filippo's. Vor einer Niſche in der Landſchaft ſteht Maria nach ihrer rechten Seite gewendet

und hält in ihren Armen das nackte Kind, das nach den Blumen langt, die ein Engel auf einem Teller darreicht. Hinter dieſem ſteht ein anderer, der Blumen im aufgenommenen Gewand trägt. Der Madonna zur Linken knieen drei Engel, die nach einer Notenrolle ſingen und von denen einer mit dem Zeigefinger den Takt angibt. In der Ferne ſieht man den Täufer Johannes mit dem Kreuzſtab einſam wandeln. Die Charaktere wie die Carnation ſind mehr in der Weiſe des Fra Filippo, als der ſeines Sohnes, der ſich hier beſonders den Vater zum Vorbild genommen zu haben ſcheint, ſelbſt in der Farbenwahl von Lichtroth, Orange, Dunkelblau und Weiß.

Eine Andacht zum Kreuz auf Goldgrund, die einſt Filippino für die Kirche S. Ruffello in Florenz gemalt, iſt jetzt im Berliner Muſeum. Der Gekreuzigte iſt freilich eine klägliche Geſtalt mit gebogenen Armen und krummen Beinen; aber ſowohl St. Franz zu ſeiner Rechten, als Maria zu ſeiner Linken am Kreuze knieend, ſind ſchöne, andachtvolle Geſtalten. Die oben ſchwebenden Engel, die in Kelchen das Blut der Wunden ſammeln, erinnern ſehr an Botticelli's Zeichnung, ſo daß dies Bild wohl zu den frühen Arbeiten Filippino's zu zählen ſein dürfte.

In der Pinakothek zu München iſt eine Klage um den todten Chriſtus (Saal IX. 538.), die im Katalog als D. Ghirlandajo aufgeführt iſt. Das Bild iſt vielmehr in der Weiſe Filippino's; und doch ſchwerlich von dieſem ſelbſt. Welch eine Compoſition! Madonna in der Mitte ſitzend hat den horizontal geſtreckten Leichnam quer über dem Schoos, der mit den rechts und links knieenden Johannes und Magdalena und den ſenkrecht hinter ihnen ſtehenden Johannes B. und Jacobus im rechten Winkel zuſammen ſtößt. Und wie gewöhnlich und ausdruckslos ſind die Charaktere! wie unangenehm ſüßlich der Jünger Johannes! wie häßlich der Leichnam mit offnem Munde! Auch

die 3 auf Wölkchen hoch über der Scene knieenden Engel mit Kreuz, Lanze und Schwamm sind gänzlich wirkungslos. Aber geradezu abschreckend ist die Zeichnung des Täufers, den der Maler zum Krüppel mit hohem Höcker gemacht.

Das von Filippino für die Capella Rucellai in S. Pancrazio zu Florenz gemalte Bild, Madonna, die das Kind tränkt, während rechts St. Hieronymus, links St. Dominicus vor ihr knieen, alle mit landschaftlicher Umgebung, nach Aufhebung der Kirche im Palast Rucellai in Florenz, ist seit 1857 in der National-Gallery in London. Die Predellenbilder enthalten die Halbfiguren von SS. Franz und Magdalena zu beiden Seiten einer Pietà, den todten Christus auf dem Sarkophag, gehalten von Joseph von Arimathia.

Vergegenwärtigen wir uns die Werke Filippino's und ihre außerordentliche Verschiedenheit, so müssen wir in ihm einen ebenso räthselhaften, als hochbedeutenden künstlerischen Charakter erkennen. Werden ihm auch manche Arbeiten von geringem Werthe mit Unrecht zugeschrieben, so ist doch nicht zu leugnen, daß neben und fast zugleich mit ausgezeichnet schönen und entzückenden Schöpfungen ganz ausgezeichnet schwache Werke unter seiner Hand entstanden sind; nicht gerechnet, daß sie auch in der Kunstrichtung oft weit von einander sich scheiden. Wer würde ohne die unangreifbarste Beglaubigung in der Capella Caraffa in S. Maria sopra Minerva zu Rom den Meister der bewunderungswürdigen Fresken der Brancacci-Capelle in S. Carmine zu Florenz wieder erkennen? Wer möchte glauben, daß der Maler der Begegnung Christi und seiner Mutter nach der Kreuzigung für die Frati Zoccolanti bei Prato kurze Zeit nachher das Tabernakel der Straße Sta. Margherita in Prato mit seinen hinreißend schönen und ausdruckinnigen Gestalten ausgestattet haben könne? — Wohl liegen die entscheidenden Kräfte

bei dem Künſtler vornehmlich in ſeinen natürlichen Anlagen, ſowohl in ſeinen künſtleriſchen, als in ſeinen perſönlichen. Ebenſowenig aber läßt ſich die Wirkung von außen ganz außer Rechnung ſetzen. Zeit und Verhältniſſe haben bei der Entwickelung der Eigenthümlichkeit eine influßreiches Wort mitzuſprechen. Seiner ganzen Anlage nach war Filippino Idealiſt, wie er es bei ſeinem uns bekannten früheſten Werke, der Viſion des H. Bernhard, — wenn auch nur in der Conception — darthut. Durch die Arbeiten in der Capella Brancacci auf die Wege Maſaccio's geführt, kam er zu der weitgehenden Individualiſierung der Charaktere, die er — ſich ſelbſt überlaſſen — wieder aufgab, ohne der Natur und der Wirklichkeit den Rücken zu kehren; nur blieb ihm die Allgemeinheit eines Charakters, als des Trägers einer Idee, wichtiger, als ſeine individuelle Perſönlichkeit, was ihn allerdings verleitete, im Eifer die Grenzen zu überſchreiten und der Wahrheit wehe zu thun. — Dazu kommt, daß der Geiſt der Zeit, dem er doch von Herzen ergeben war, den idealen Beſtrebungen und namentlich religiöſen Ueberlieferungen widerſprach, was bei ihm, wenigſtens hin und wieder — eine conventionelle und ſomit gleichgültige Behandlung rein kirchlicher Darſtellungen zur Folge hatte; geradezu aber ſeine Kräfte lähmte, wenn er — wie bei der Verherrlichung des Thomas von Aquino — auf einen längſt überwundenen Standpunkt geſtellt wurde.

Eine nicht geringere Bedeutung für ſeine ungleichartige Entwickelung liegt in den verſchiedenen Quellen, aus denen er ſie genährt. Als Schüler Botticelli's hatte er ſich eine etwas gezwungene Auffaſſung der Natur angeeignet, die im Studium Maſaccio's eine ſichtbare Veränderung erlitt; unter der Erinnerung aber an die Lehren des Fra Diamante und bei der nähern Bekanntſchaft mit den Werken ſeines Vaters in Zeichnung und

Ausführung neue Modificationen erfuhr. Ein angeborner Schönheitssinn, wie er schon bei Fra Filippo und Botticelli zu bedenklichen Aeußerungen geführt, artete bei Filippo letztlich gar in kleinliche, störende Putzsucht mit Bändern und Schleifen und allerhand Schmuck und Verzierung aus. Daß er aber auch ins Gegentheil umschlagen und ihn zur Anwendung häßlicher Formen und Bewegungen verleiten konnte, läßt sich kaum anders erklären, als mit der Erfahrung, daß jede Uebertreibung die Anlage zum Gegentheil in sich trägt.

Domenico Ghirlandajo.

Die Theilung der Arbeit, die auf dem Gebiete der Industrie so große Erfolge erreicht, hat — in eigenthümlicher Weise — auch in der Entwickelung der italienischen Kunst sich bewährt. Gleichsam um das Werk der Vollendung im 16. Jahrhundert zu ermöglichen, haben die Meister des 15. Jahrhunderts sich in die Vorarbeiten getheilt und — obwohl unbeabsichtigt — den Vorwurf der Einseitigkeit auf sich genommen. Hatte Masaccio die Typenbildung und das Eindringen in die Naturformen als seine Aufgabe behandelt, und Fiesole den Ausdruck des Seelenlebens erstrebt: so hatte Fra Filippo in Formenschönheit beide Ziele zu vereinigen gesucht; hatte Benozzo seine künstlerische Thätigkeit auf die Auffassung des reichen, ihn von allen Seiten umgebenden Leb ns gelenkt: so erweiterten Botticelli und Filippino das Gebiet malerischer Gegenstände und vervollkommneten die Technik des Farbenauftrags. Einige ergründeten die Regeln der Perspective, Andere fanden mit Hülfe der Antike die rechten Maße und Verhältnisse; Einige hatten nur für das Charakteristische in der Natur ein Auge, Andere mehr für das Wohlgefällige

u. ſ. w.; aber indem ein Jeder ſein eigenes Feld mit mehr oder weniger Ausſchließlichkeit bearbeitete, mehrte er den Geſammtbeſitz der Kunſt, die ſich alsbald im Stande ſah, mit demſelben in reichſter Entfaltung vor die Welt zu treten.

Wir haben geſehen, daß das Studium der Natur zur ſteigenden Freude an individuellen Zügen geworden und zur Einreihung von Bildniſſen Lebender in geſchichtliche Darſtellungen aus der Vergangenheit geführt hat. So Vieles nun auch in dieſer Beziehung und ſo Vortreffliches geleiſtet worden, noch hatte die Kunſt ihre volle, einſeitige Befriedigung nicht erlangt. Dafür bedurfte es eines Künſtlers, der die Fähigkeit und die Luſt beſaß, dieſelbe für ſich, ſelbſt mit Hintanſetzung weſentlicher Anforderungen ſeines Berufs, zu einer Art Lebensaufgabe zu machen; und der Künſtler ſollte auch nicht fehlen: es war Domenico Ghirlandajo.

Domenico di Tommaſo del Ghirlandajo, mit ſeinem eigentlichen Namen Bigordi (auch wohl nach ſeinem Großvater di Currado), geb. zu Florenz 1449, geſt. um 1498, war urſprünglich, wie ſo Mancher ſeiner Kunſtgenoſſen, Goldſchmied und ſoll als ſolcher ſeinen Zunamen ſich erworben haben, durch geſchmackvolle Guirlanden zu weiblichem Kopfputz. Als Lehrer Ghirlandajo's wird uns von Vaſari Aleſſo Baldovinetti genannt, von welchem er die erſte Unterweiſung, namentlich auch in der Moſaikmalerei, mag erhalten haben. Auf ſeine eigentliche Kunſtrichtung und Kunſtbildung haben aber, nächſt ſeiner frühern Beſchäftigung als Goldſchmied, die Fresken Maſaccio's in S. Carmine, ganz unverkennbar den entſchiedenſten Einfluß ausgeübt. Lehrte ihn die erſtere eine ſtrenge und beſtimmte äußere Vollendung ſo öffnete und ſchärfte Maſaccio ſeinen Blick für das innere Gefüge der Formen und ihre bezeichnende Mannichfaltigkeit, ſo daß es ihm gelingen konnte, zu vollenden, was Maſaccio begonnen.

Ghirlandajo ist spät zur Malerei gekommen; seine ersten Arbeiten hat er im Convent von Ognisanti zu Florenz ausgeführt: eine Klage um den todten Christus, in der Capelle des Amerigo Vespucci (1616 überweißt) und ein Abendmahl im Refectorium (mit der Jahrzahl 1480). Bei diesem hat er sich an die herkömmliche Anordnung gehalten: Christus in der Mitte der langen Tafel, die Jünger rechts und links, Johannes in seinem Schooß, Judas ihm schräg gegenüber. Das Bestreben, die verschiedenen Empfindungen der Jünger auszudrücken, ist unverkennbar, aber ebenso auch die Unsicherheit im Gebrauch der Kunstmittel, sowohl der Darstellung als der Ausführung.

Noch weniger glückte ihm eine Art Wiederholung dieses Bildes im Refectorium von S. Marco, bei welcher ebenso ein das Ganze verbindender, die Darstellung motivierender Gedanke fehlt und eine große Gleichgültigkeit und Eintönigkeit des Ausdrucks herrscht. Selbst die Zeichnung ist schwach, und ob die Färbung von Werth ist, läßt sich bei dem jetzigen schmutzigen Zustand des Gemäldes nicht beurtheilen.

Rasch entwickelte sich sein Talent, und gewann eine entschiedene Richtung, und zwar — wie es scheint — auf einen Anstoß von außen. Noch in demselben Jahr, 1480, malte er in der Kirche von Ognisanti einen h. Hieronymus in seiner Studierstube, ein in seiner Art vollendetes Frescobild. *) Der Heilige, in überlebensgroßer Gestalt, sitzt an einem, mit einem buntgestreiften Teppich behangenen Tisch, nachdenkend den Kopf auf die Linke stützend, unbestimmt aus dem Bilde herausschend, während er sich im Schreiben unterbricht. Der Kopf ist kahl; ein weißer Bart bedeckt Untergesicht und Brust. Ueber dem

*) Von seiner ursprünglichen Stelle bei einer Bauveränderung von der Mauer abgenommen und 1546 an einer Stelle in der Mitte der Kirche neu eingemauert.

weißen Unterkleid mit engen Aermeln liegt ein weiter rother Kapuzenmantel. Hinter ihm deckt ein grüner Vorhang die Wand oder das Bett. Auf einem Wandbrett über ihm ſteht und liegt allerlei kleiner Hausrath, auch der Cardinalshut, über dem Leſe- und Schreibepult vor ihm ein aufgeſchlagener Foliant, die muthmaßliche Urſache vom Nachdenken des Heiligen. Am Pult hängt eine Brille, eine Scheere, eine Flaſche, ein Leuchter, ein Lineal und ſonſtiger kleiner Kram, alles ſtreng und ſchön gezeichnet und ſauber ausgeführt, wie es von einer Frescomalerei kaum zu erwarten wäre. Dabei iſt ſowohl die Zeichnung als der Ausdruck des Heiligen von großer Naturwahrheit und Lebendigkeit, die Färbung, obſchon ohne dunkle Schatten, ſehr kräftig in Localtönen, die Carnation licht; die Ausführung fleißig und glatt; auch iſt das Bild gut erhalten. — Schon die Beſchreibung wird an altflandriſche Bilder erinnern und in der That könnte man beim erſten Anblick glauben, vor einem Gemälde des Quintin Meſſys zu ſtehen. Der Einfluß der deutſchen Kunſt, den wir ſchon bei Filippino, aber in ſehr beſchränktem Maße wahrgenommen, tritt bei Ghirlandajo ganz unzweifelhaft und in aller Stärke hervor. Die toscaniſche Kunſt des 15. Jahrhunderts mußte bei unmittelbarer Bekanntſchaft mit den Arbeiten eines Roger von der Weyde und Hugo van der Goes, ſich in ihren realiſtiſchen Beſtrebungen für überflügelt erkennen, und Ghirlandajo tritt mit ſeinem Hieronymus zunächſt in einen Wettkampf mit der deutſchen Kunſt ein und wirbt erſt mit deren Mitteln um den Vorrang vor Botticelli, der gleichzeitig an derſelben Stelle den H. Auguſtinus ausgeführt und auch mit allerhand Nebenwerk umgeben hat.*)

Ghirlandajo ſcheint ſeinen Zweck vollkommen erreicht zu

*) S. p. 319.

haben, da ihm unmittelbar darauf eine große Arbeit in der Sala dell'Orologio im öffentlichen Palaſt übertragen wurde. Der ihm angewieſenen Wand gab er eine großartige architektoniſche Eintheilung mit 3 Triumphbögen, in deren mittelſten er den h. Zanobius auf dem Thron zwiſchen 2 Heiligen über Lebensgröße malte und zwei Löwen in Steinfarbe zu ſeinen Füßen mit den Fahnen und Wappen von Florenz und der Gemeinde. In der Lunette malte er als Basrelief die Halbfigur der Madonna zwiſchen 2 Engeln und in den Lunetten der andern Bögen die Geſtalten von Brutus, Scävola und Camillus Decius, Scipio, und Cicero.*) Im Jahre 1485 (wo nicht früher) war dieſe Arbeit vollendet.**) Jedenfalls war er um dieſelbe Zeit bei der Ausmalung der Sixtiniſchen Capelle des Vaticans betheiligt, wo er in einem Bilde die Berufung der Apoſtel Petrus und Andreas, in einem andern die Auferſtehung Chriſti darſtellte.***)

Die Berufung der Apoſtel iſt das erſte Gemälde Ghirlandajo's, mit welchem er der ihm (oben bezeichneten) eigenthümlichen künſtleriſchen Aufgabe näher tritt, und das uns ſomit ſchon ausgiebiger mit den Vorzügen wie mit den Mängeln ſeines Talents bekannt macht.†) Wir befinden uns am Ufer des Galileiſchen Meeres, das ſich mit Städten rechts und links, hohen Bergen und weiter Fernſicht vor uns ausbreitet. In der Mitte des Vorgrundes knieen die beiden Brüder, Petrus

*) Durch den H. Zanobius iſt eine Thüre gebrochen, und überhaupt ſind dieſe Gemälde ſehr beſchädigt.

**) Nach den von Gaye, Cart. I. p. 577 ff. gegebenen Auszügen aus den Stanziamenti gehen die Bezahlungen dafür an Dom. Ghirlandajo vom Nov. 1481 bis Febr. 1485.

***) Das zweite dieſer Bilder iſt bei einer Bauveränderung zu Grunde gegangen.

†) Abbildung in der Ape Italiana di Belle Arti IV. Tab. XIX. und in Erasmo Pistolesi, Vaticano descritto e illustrato Tab. CXLII. Eine kleine Abbildung bei Crowe ꝛc. II, 467.

und Andreas mit Zeichen der Hingebung und Anbetung vor Chriſtus, der, begleitet von einem ältern und einem jüngern Manne, in Rednerſtellung vor ihnen ſteht, mit erhobener Rechten ſegnend, die Linke verwendet in die Seite geſtemmt. Eine Gruppe von 3 Männern und 4 Frauen nimmt die Ecke des Vordergrundes links, eine größere Anzahl von Menſchen verſchiedenen Alters, in Reihen aufgeſtellt, die Ecke rechts ein. Im Mittelgrund rechts ſieht man die Berufung der Brüder Johannes und Jacobus, die mit ihrem Vater im Schiff ihre Netze flickten (Matth. C. 4), und im Mittelgrund links die Scene, die der Darſtellung im Vordergrund zur Grundlage dient. Beiden Scenen ſchließen ſich ebenfalls zahlreiche Zeugen an.

Abgeſehen, daß bei der Berufung der Apoſtel Zeugen überhaupt nicht am Platze ſind, ſo erdrücken ſie in dieſer großen Zahl geradezu die Handlung und machen ſie zu einer theatraliſchen Aufführung für das Publicum. In dieſem Bilde aber hat gerade Ghirlandajo die Aufgabe für ſeine Kunſt gefunden, in der Weiſe Maſaccio's Menſchen in großer Mannichfaltigkeit mit möglichſt individuellen Zügen zu ſchildern. Und dieſer Aufgabe hat er ſich mit ſolcher Energie hingegeben, daß er gar nicht bemerken konnte, wie ihm der eigentliche Gegenſtand der Darſtellung abhanden gekommen. In Verfolgung ſeines Zweckes hat er die Zuſchauer Kopf an Kopf, reihenweis in perſpectiviſcher Verjüngung neben einander geſtellt, wodurch es ihm gelungen iſt, die Mannichfaltigkeit der Geſichtsformen bis in die kleinſten Züge recht anſchaulich zu machen.

Das zweite Bild, das Ghirlandajo in der Sixtiniſchen Capelle gemalt, die Auferſtehung Chriſti, iſt — wie erwähnt — bei einer Bauveränderung zu Grunde gegangen. Gleicherweiſe ſind auch die für Francesco Tornabuoni in deſſen Grabcapelle in S. Maria ſopra Minerva zu Rom ausgeführten Ma-

lereien nicht mehr vorhanden. Inzwiſchen war er bereits wieder nach Florenz berufen worden, um eine umfaſſende Frescoarbeit zu übernehmen. Francesco Saſſetti hatte in der Kirche S. Trinità eine Familiencapelle erworben und die Ausmalung derſelben mit der Geſchichte ſeines Namenspatrons, des H. Franz, in Fresco, unter Hinzufügung einer Altartafel mit der Anbetung der Hirten in Tempera, dem Domenico Ghirlandajo übertragen, welcher die ganze umfaſſende Arbeit bis zum 15. December 1485 vollendet hat, wie man ſie heute noch ſieht.*) An die Felder des Kreuzgewölbes malte er die Sibyllen und an den Wänden übereinander die Lebensereigniſſe des H. Franz nach der Legende: in der Lunette links oben ſeine Flucht aus dem väterlichen Hauſe, weiter in der folgenden die Beſtätigung der Franciscaner-Ordensregel durch Papſt Honorius, und in der dritten den Heiligen vor dem Sultan; ſodann in der zweiten Reihe die Stigmatiſierung deſſelben; die Todtenerweckung des Knaben aus der Familie Spini und die Leichenfeier des Heiligen; neben den Altar rechts die knieende Geſtalt des Francesco Saſſetti, links ſeiner Gattin Nera.**)

Ghirlandajo's Augen waren aufgethan für die Herrlichkeit der Welt, für die Schönheit des Erdendaſeins, mit Allem was ſich ihm darbot als Gottes- oder Menſchenwerk, vor Allem aber für die Menſchennatur ſelbſt und ihre reiche Mannichfaltigkeit und charakteriſtiſche und feine Verſchiedenheit; und all' ſein Sinnen und Trachten war darauf gerichtet, dieſe erfreuenden und beglückenden Eindrücke durch die Mittel der Kunſt wiederzugeben und in lebendiger Wirkſamkeit zu erhalten. Mit Erinnerungen, ohne welche kein für das Große, Schöne und Erhabene empfänglicher

*) Mit Ausnahme der zu Grunde gegangenen Figur einer Sibylle am Eingangsbogen der Capelle.

**) Abbildungen in fol. von Carlo Laſinio.

Menſch Rom verlaſſen kann, war Ghirlandajo von dort nach Florenz zurückgekehrt, um die Malereien in der Capelle Saſſetti auszuführen; kein Wunder, wenn ihm die Erlebniſſe eines einzelnen Menſchen, und wäre er ein Heiliger des Himmels, doch klein erſchienen neben der Pracht und Größe des Erdenlebens überhaupt! Was war auch an einer kirchlichen Staatsaction künſtleriſch bedeutſam, als die dabei Anweſenden und der Ort der Verſammlung? Welchen Reiz konnten die märchenhaften, ſo oft dargeſtellten Wundergeſchichten eines Heiligen neben den Wundern der Wirklichkeit für Ghirlandajo haben, die ihn von allen Seiten umgaben und ihn entzückten? und wie ſollte er mit der einfachen Geſchichte eines Knaben, der mit Zurücklaſſung ſeiner Kleidung dem Vater entflieht und von dem Prior eines Kloſters aufgenommen wird, den weiten Raum der dafür angewieſenen Capellenwand ausfüllen, ohne über die unmittelbare Aufgabe hinaus zu gehen? Ich glaube, daß wir dem Künſtler wie der Zeit gegenüber, die ihm lauten und allgemeinen Beifall ſchenkte, dieſen Standpunkt feſt einhalten müſſen, um die geringe Bedeutung zu begreifen, welche dem eigentlichen Gegenſtand der Darſtellung gewidmet iſt, und wir werden es um ſo leichter und ſicherer thun können, wenn wir den Künſtler vor einer Aufgabe ſehen, die ſich an eine allgemein menſchliche, herzliche Theilnahme wendet, wie dies bei dem Begräbniß des heil. Franz der Fall iſt.

Die Sibyllen am Gewölbe ſind im einfach großen Styl und in glänzenden Farben gehalten.*) Wo der Knabe Franz ſich nackt vor dem Prior niederwirft, ſteht ſein betrübter Vater, des Sohnes abgelegte Kleider im Arm, hinter ihm, unzugänglich, wie es ſcheint, dem Troſtſpruch eines Freundes. Den Hintergrund bilden die hohen, mit Thürmen verſehenen Mauern einer

*) Die Tiburtina am Eingangsbogen iſt zu Grund gegangen.

Stadt; den Raum rechts und links von der Hauptgruppe nehmen, theilweis in Reihen geſtellt, Zuſchauer ein, die ſich vollkommen theilnahmlos zeigen. — Wo der Heilige ſeine Ordensregel knieend dem Papſt Honorius übergibt, befinden wir uns in einem offenen Raum, in welchem der Thron des heiligen Vaters aufgerichtet iſt und der im Hintergrund eine großartige römiſche Architektur ſehen läßt, und als ein hochgelegener durch den Ausgang einer Treppe im Vorgrund bezeichnet iſt, auf welcher verſchiedene Perſonen aufſteigen, unter denen man Lorenzo magnifico de' Medici erkennt, und die nur mit dem Oberkörper oder auch nur mit dem Kopfe aus der Tiefe heraufragen. Vor dem Papſt ſitzen in zwei Reihen, zur Rechten und Linken, die Cardinäle als Zeugen der feierlichen Handlung; zwiſchen ihnen knieen die Kloſterbrüder des Heiligen, wie man ſieht, eine ausgiebige Gelegenheit für die Luſt zur Bildnißmalerei, gewiß für Viele hinreichend, nur nicht für Ghirlandajo, der noch an beiden Seiten ſeines Bildes leere Stellen bereit hatte für freiwillige unbetheiligte Zeugen, junge und alte, charaktervolle, ſchöne Geſtalten. — Wo Franz vor dem Sultan ſteht, ſieht man hinter deſſen Throne zu beiden Seiten in eine gebirgige Landſchaft; vor ihm brennt auf dem getäfelten Boden ein Feuer, durch das der Heilige, unter dem Gebet einiger hinter ihm knieenden Ordensbrüder, zu gehen ſich anſchickt, während zwei Diener des Sultans, die ebenfalls auf das Geheiß deſſelben die Feuerprobe beſtehen ſollten, zur Flucht ſich wenden. Hier iſt die Zahl der Zuſchauer gering.

Das Bild der Stigmatiſierung iſt ſehr beſchädigt. Den größten Theil des Raumes nimmt eine Felſenlandſchaft ein, mit Piſa und ſeinem ſchiefen Thurm, mit fernen Bergen, nahen von Handelsleuten bevölkerten Wegen, und einem Fluß, darin Pferde getränkt werden ꝛc. Hinter dem Heiligen fällt einer ſeiner Kloſterbrüder vor Schrecken über die Erſcheinung des von En-

geln umgebenen Gekreuzigten am Himmel in Ohnmacht. — Danach folgt an der mittleren Wand das Wunder der Erweckung des Knaben aus der Familie Spini, das der Heilige nach ſeiner Aufnahme in den Himmel bewirkt hat, weshalb er hier in einer Wolke als Halbfigur erſcheint. Wir befinden uns auf dem freien Platze vor der Kirche Sta. Trinità mit der Ausſicht auf die Brücke gleichen Namens, und auf einen Palaſt, aus deſſen oberm Stockwerk ein Kind herabfällt. Es iſt der Knabe, den wir auf der Todtenbahre aufgerichtet ſitzen ſehen, mit gefalteten Händen. Noch kniet der Vater mit noch einem andern Manne am Fußende der Bahre und ſendet ſein Gebet zum Heiligen um Hülfe, während dieſer ſie bereits gebracht hat, wie die Mutter, die am Kopfende ſteht, mit freudigem Schreck ſchon wahrgenommen; ſo daß nun auch die Geiſtlichkeit, die ſoeben die Kirche verläßt, um das Kind zu Grabe zu bringen, vergeblich ſich bemüht. Soweit wäre die Darſtellung einigermaßen geſchloſſen; der eigentliche Werth des Bildes aber beginnt erſt, wo jene aufhört: in den zahlreichen, rechts und links reihenweis aufgeſtellten Bildnißgeſtalten ſchöner Frauen und bedeutender Männer, unter denen — nach Vaſari's Angabe — ſich Maſo degli Albizzi, Agnolo Acciajuoli, Palla Strozzi und andere edle und wohlbekannte florentiniſche Bürger und Zeitgenoſſen des Künſtlers befinden.

War bei den bisher genannten Bildern das Hauptaugenmerk Ghirlandajo's mehr auf architektoniſches und landſchaftliches Nebenwerk und auf Nebenfiguren, als auf den eigentlichen Gegenſtand der Darſtellung gerichtet, ſo hat er zwar auch bei der letzten der Reihenfolge nicht unterlaſſen, den Raum durch eine mächtige Architektur mit Säulen und Fernſicht weit und feierlich zu machen, und alle darin Verſammelten mit gründlichem Eifer nach dem Leben zu conterfeien; allein der Gegenſtand des Bildes — das mußte er ſich ſagen — ging doch Jedermann ſo nah zu

Herzen, daß er keine Unterordnung duldete, daß er eine einheitliche Empfindung, eine alle Anwesenden gleichmäßig beherrschende Stimmung forderte. Der Heilige, dessen Gedächtniß in Liebe und Verehrung, Bewunderung und Anbetung der nachkommenden Geschlechter lebendig geblieben, und der schon bei Lebzeiten als ein Auserwählter Gottes galt, liegt entseelt auf dem Todtenbett. Von allen Seiten drängen die Brüder und Freunde sich heran, zum ewigen Abschied. Während zu Häupten des Todten der Bischof mit zwei Diaconen die Exequien hält, umlagern die Mönche die Bahre; der Eine küßt ihm die Füße, Andere netzen seine Hände mit ihren Thränen; ein Vierter sieht ihm ins Angesicht, zweifelnd ob der Tod eine Macht darüber habe; und ein Laie, der sich zu den Mönchen gesellt, legt prüfend die Hand in die Seitenwunde. Rührend ist die Gestalt und Geberde eines bejahrten Mönchs, der sich mit seinem Schmerz in einiger Entfernung hält und mit zusammengepreßten Augen, Lippen und Händen das letzte bittre Lebewohl in sich hineindenkt. Chordiener mit dem Kreuz und mit Kerzen stehen am Fußende der Bahre, Männer des Volks hinter ihnen, wie am Kopfende hinter dem Bischof, Alle von gleicher Trauer durchdrungen. Sowohl in diesem Bilde, als in den übrigen aus der Geschichte des h. Franz, sind alle hellen Farben vermieden; die Gewänder sind dunkelroth, dunkelgrau und dunkelviolett; wohl aber hat der Künstler in dem Bilde der Stigmatisierung die Lichter mit Gold aufgesetzt. Unter den mit besondrem Fleiß ausgeführen lebensgroßen Gestalten des Stifters und der Stifterin steht: A. D. MCCCCLXXXV. XV. Decembris.

Dieselbe Jahrzahl trägt auch das für die Capelle gemalte Altarblatt mit der Anbetung der Hirten.*) Es zeichnet sich

*) Jetzt in der Sammlung der Akademie. Gest. von Perfetti in sei-

im Gegenſatz zu den Fresken durch eine kräftige feurige Farbengebung und faſt noch mehr durch eine auffallende Hinneigung zu der naturaliſtiſchen Auffaſſung und Formengebung der altflandriſchen Schule aus, die am unverkennbarſten bei den ziemlich rohen und häßlichen Geſtalten und Geſichtszügen der Hirten zu Tage tritt, während die heilige Jungfrau, die ihr neugebornes, nackt vor ihr auf dem Boden liegendes Kind, das ſich als Gott (λόγος) zu erkennen gibt, anbetet, eine liebliche engelgleiche Erſcheinung iſt. Einen zweiten ausdruckvollen Gegenſatz hat Ghirlandajo in das Bild gebracht, indem er der Ruhe und heiligen Stille im Vordergrund eine reiche, glänzende Landſchaft als Hintergrund gegeben, mit einem altrömiſchen Triumphbogen, durch welchen die Könige aus Morgenland mit vielem, prächtigem Gefolge in ſichtlich ſtarker Bewegung einherziehen, um dem neugeborenen Herrſcher der Welt ihre Huldigung darzubringen.

Mit der Jahrzahl 1485 iſt auch das Frescobild der Verkündigung über dem Eingang zur Kirche von Orbatello bezeichnet, das als Werk des Ghirlandajo gilt;*) mit der Jahrzahl 1487 das Rundbild in den Uffizien mit der Anbetung der Kö-

---

nem Galeriewerk der Akademie; im Umriß von H. Walde in meinen Denkmalen ꝛc. II. Taf. 40. Ich kann nicht umhin, hier auf das Hauptaltarbild in S. Lucia al Prato zu Florenz aufmerkſam zu machen, das als „alte Copie" des Bildes aus S. Trinità bezeichnet wird. Es weicht in vielen Dingen von letzterem ab; namentlich ſind die Hirten nach andern Modellen, und zwar von unter ſich faſt gleichem Alter, von 30—35 Jahren gemalt; der Sarkophag hat keine Inſchrift, aber in der Mitte über dem Fruchtgehäng einen Ziegenſchädel; Maria hat ein älteres trübes Ausſehn; der Zwiſchenraum zwiſchen ihr und dem Sarkophag iſt weiter, als auf dem andern Bilde; der Boden iſt mit viereckigen Platten getäfelt und reicht faſt um zwei Spannen weiter nach vorn; die blühende Iris fehlt. Ueber dem niedrigen Pilaſter fehlt der Capitälaufſatz u. a. m. Es verlohnt ſich wohl der Mühe, das Verhältniß der beiden Werke zu einander näher zu unterſuchen.

*) Vaſari L. M. V. p. 83. not. 2.

nige, ein ebenſo durch Farbenpracht, als durch Figurenreichthum ausgezeichnetes Gemälde, auf welchem der junge König, der ſich die Krone vom Haupte nehmen läßt, neben den beiden andern kniet, und St. Joſeph — zur Abwechslung — mit vergnügten Mienen und in behaglicher Situation der feierlichen Ceremonie zuſieht.*)

Wahrſcheinlich in demſelben Jahr war Ghirlandajo in S. Gemignano, um mit Beihülfe ſeines Schülers Sebaſtiano Mainardi die Capelle der H. Fina im Dom auszumalen. Die Decke iſt von den Evangeliſten und den Bruſtbildern einiger Heiligen eingenommen; die Lünettenbilder gelten der H. Fina. In dem Bilde rechts erſcheint der Papſt Gregorius d. Gr. in einem Nimbus von Cherubim der Heiligen und bereitet ſie auf ihren nahen Tod vor. Zwei Wärterinnen ſind bei ihr, die mit Erſtaunen die Erſcheinung wahrnehmen. Die Heilige, deren Zimmer und Lagerſtatt von erdenklichſter Einfachheit und Armuth iſt, nimmt mit dem Ausdruck frommer Ergebung die Verkündigung des Heiligen hin. In einem Rundbild über der Lunette ſieht man die Halbfigur der Heiligen zwiſchen zwei Engeln. Im Bilde gegenüber liegt die Heilige todt auf ihrem Sarge, von einer ihrer Wärterinnen an der Hand gefaßt. Chorknaben mit Kerzen ſtehen theilnahmlos neben dem Sarg; nur der jüngſte von ihnen berührt mit Schmerz-Ausdruck den Fuß der Leiche. Der Biſchof zwiſchen zwei Diaconen hält die Exequien; an Bildnißfiguren in gewohnter Weiſe hat es Ghirlandajo auch hier nicht fehlen laſſen. — Die Figuren haben halbe Lebensgröße und bei klarer, warmer Carnation einen ſehr lebendigen Ausdruck. Im Hintergrund ſteht ein Altar unter einem offenen

*) Abbildung in der R. Galeria degli Uffizi; und bei Roſini a. a. O. Taf. LXVI.

Bogen; durch eine Seitenthür hat man die Ausſicht auf San Gemignano.

Will man die Frage nach dem ſchönſten Staffeleigemälde Ghirlandajo's beantworten, ſo muß man — abgeſehen von dem Gegenſtande — an die verſchiedenen Vorzüge denken, die ein ſolches auszeichnen können. An Kraft der Modellierung, Tiefe und Wärme der Färbung wird die Anbetung der Hirten (in der Sammlung der Akademie) von keinem Bilde Ghirlandajo's übertroffen; an Reichthum und architektoniſchem Geiſt der Compoſition wie an Glanz und Farbenpracht wird die Anbetung der Könige in der Kirche der Innocenti die oberſte Stelle behaupten; aber den feinſten Sinn, den innigſten, ſeelenvollſten Ausdruck, die reinſte Formenſchönheit und durchſichtige Farbenklarheit hat Ghirlandajo in dem wenig beachteten Altarbild der Dreieinigkeit in Sto. Spirito in Florenz*) geoffenbart. Der Künſtler folgt in der Darſtellung jener Ueberlieferung, nach welcher der Tod des Menſchen Chriſtus die Vorbereitung ſeines Gottſeins iſt. Oben in Wolken ſitzt, umgeben von einem Kranz von Cherubim, der ewige Vater und hält — während die ſymboliſche Taube vor ihm ſchwebt — das Kreuz mit dem todten Chriſtus unter ſich. Links unten kniet die H. Magdalena, unbekleidet, nur von ihrem langherabwallenden blonden Haar umhüllt, eine etwas magere ältliche Geſtalt, mit dem Ausdruck einer ſtrengen Büßerin; rechts kniet die h. Katharina, eine vollkommene jugendliche Schönheit in reicher Kleidung. Den Hintergrund bildet eine ferne Landſchaft, die im Vorgrund an beiden Seiten durch Felſen geſchloſſen iſt. In der Mitte der Predella iſt die Geburt Chriſti, unterhalb der Magdalena ihre Communion in der Wüſte, unterhalb der Katharina der Verſuch ihrer Hinrichtung durch's

*) Ueber dem 4. Altar im linken Kreuzſchiff.

Rad abgebildet. Die Köpfe der Cherubim ſind von einem ſo feſſelnden Zauber des glückſeligen kindlichen Ausdrucks, ſo zart in Farbe und Modellierung und das Ganze von ſo vollendeter Ausführung, daß ich zu keinem Werke Ghirlandajo's öfter und zwar mit ſtets wachſendem Entzücken zurückgekehrt bin. Eigenthümlich iſt der Ausdruck der Trauer in Gott Vater, und unübertroffen die Schönheit, Anmuth und Seeleninnigkeit der h. Katharina; eine Vereinigung von geiſtigen und leiblichen Vorzügen, wie ich ſie bei keinem andern Charakter des Meiſters angetroffen.

Die Anbetung der Könige in der Kirche der Innocenti zu Florenz wird insgemein als das vorzüglichſte Altargemälde Ghirlandajo's geprieſen, und nimmt jedenfalls mit Recht unter ſeinen Werken eine der erſten Stellen ein.*) Es iſt ſehr groß und figurenreich, von glänzender Farbenwirkung, edlem Styl der Zeichnung, von ſymmetriſcher und doch ungezwungener Anordnung und mangelloſer, vollendeter Ausführung; dazu auch bis auf geringe Retouchen vollkommen gut erhalten. — Um Maria und das leicht umſchleierte nackte Kind auf ihrem Schooß bilden ſich drei Gruppen Andächtiger, die mit ihren Gedanken und Empfindungen faſt ausnahmlos bei ihnen ſind, bei Mutter und Kind, denen bereits das Bewußtſein ihrer Bedeutung aufgegangen iſt. Der Mauerreſt eines zerfallenen, nun als Stall dienenden Tempels iſt zum Thron geworden, auf dem die Mutter des Weltheilandes Platz genommen, um der Welt Huldigung für ihn und für ſich zu empfangen. Dem Alter wird Ehrfurchtsbezeigung bis zur Demuth leichter, als der Jugend nur die gewöhnliche Achtung! Daran mag Ghirlandajo gedacht haben, als er den greiſen König in ſcheuer Ehrerbietung knieend das Füßchen des Kindes

*) Abbildung in meinen „Denkmalen" ꝛc. II. — Geſtochen in Cartonweiſe von Perfetti.

mit der Hand und den Lippen berühren, und den zweiten König, von mittleren Jahren, gleichfalls in's Knie geſunken mit ganzer Seele ſich hingeben ließ, während der junge König noch zögernd zurückſteht und ſich zu beſinnen ſcheint, ob das goldne Gefäß in ſeiner Hand nicht eine voreilige Gabe an den vermeintlichen Herrn der Welt ſei? Ihm gegenüber, zur Linken der heil. Jungfrau, ſcheint — gleichſam als Gleichgewicht in der Waagſchaale — Joſeph dieſelben Gedanken zu hegen, indem er mit prüfendem Blick Ort und Umgebung betrachtet, die von irdiſcher Macht und Herrlichkeit kein Zeichen an ſich tragen. Aber nicht nur die Großen der Erde, auch die Kleinen und Kleinſten vereinigt der Künſtler um das neugeborne heilige Kind. Ueber die Mauer der Hütte ſchauen die Hirten herein, denen ein Engel, wie man im Hintergrund ſieht, die frohe Botſchaft gebracht; und im Vorgrund knieen, unter dem Schutze der beiden Johannes, noch mit blutenden Wunden, zwei jener Kinder, welche Herodes aus Furcht vor dem verheißenen Weltkönig dem Tode überliefert hatte; eine Schreckenshandlung, die Ghirlandajo im Mittelgrunde links vor Augen ſtellt. — An die beſchriebene Hauptgruppe im Vordergrunde ſchließen ſich zu beiden Seiten theilnehmende Zuſchauer an, von denen die rechts ſtehenden zum Zug der Könige gehören mögen, der hinter ihnen ſichtbar wird, und bei denen Ghirlandajo ſeiner Luſt am Bildniß wieder freien Spielraum gelaſſen hat. — Mit der Geburt Chriſti endet das Reich der alten Götter! Zum Viehſtall mit Ochs und Eſel iſt einer ihrer Tempel herabgeſunken; aber zugleich erhoben zur Geburtsſtätte des Gründers einer neuen Religion! Und vor dem Dach, das auf die Pfeiler des alten Heiligthums gelegt iſt, ſchweben Engel des Himmels und begrüßen mit Lobgeſang den Eintritt einer neuen Zeit. Durch den weit offenen Raum unter ihnen ſieht man hinaus in eine lachende Landſchaft mit Berg und Strom und ummauerten

Städten, die zu der heitern Feierlichkeit des ganzen Bildes trefflich ſtimmt. — Wollte man noch auf beſondere Vorzüge dieſes Werkes hinweiſen, ſo müßte man die ſtrenge Zeichnung, und vornehmlich die geſchmackvolle Anordnung und ſtylvolle Formengebung der Gewandung rühmen; nicht minder den lieblich würdevollen Ausdruck des ſeguenden Chriſtuskindes, ſo wie den der Beſcheidenheit in den Mienen und der Handbewegung der h. Jungfrau, die das Maß der Verehrung zu groß findet; endlich auch der rührenden Verehrung der kleinen Martyrer von Bethlehem. Dagegen iſt ihm bei den theilnehmenden Nebenfiguren die Theilnahme nicht recht in Fluß gekommen und er iſt offenbar mehr bei ihnen warm geworden, als ſie bei der Huldigung des Chriſtkindes. In dem Fries über dem an die Hütte ſtoßenden großen Bogen ſteht mit großen Ziffern MCCCCLXXXV.

Ghirlandajo's größte und umfaſſendſte Arbeit finden wir in der Chorcapelle von S. Maria novella zu Florenz. Durch Vernachläſſigung des Daches der Capelle waren die Wandgemälde derſelben von Orcagna's Hand derart beſchädigt, daß ein Erſatz dafür als nothwendig erachtet wurde. Die Familie Ricci, der das Patronat der Capelle gehörte, war nicht reich genug, ſie neu ausmalen zu laſſen, wollte aber auch auf ihr Recht nicht verzichten. Da gelang es dem Giovanni Tornabuoni durch mancherlei Verſprechungen den Widerſtand Ricci's zu brechen und ſich ſoweit zum Herrn der Capelle zu machen, daß er — einem lange gehegten Wunſche gemäß — den Dom. Ghirlandajo mit der Ausmalung derſelben beauftragen konnte. Wir dürfen annehmen, daß die Arbeit, im Jahre 1485 begonnen, 1490 beendet worden iſt.*)

*) Im ungedruckten Diario des Luca Landucci, deſſen Manni im „Leben Ghirlandajo's" Erwähnung thut, ſteht, daß die Chorcapelle von S. Maria novella am 22. Nov. 1490 aufgedeckt worden; und auf dem Bilde

In dieſem außerordentlichen Werke bewährte ſich Ghirlandajo nicht allein als vollkommener Meiſter der Frescomalerei, ſondern er führte darin auch ſein Syſtem der Verbindung von Gegenwart und Vergangenheit auf die Spitze, auf welcher freilich nur die erſtere Recht behielt.

Ghirlandajo hatte die Decke, die Fenſterwand und beide Seitenwände der Capelle zur Verfügung für ſeine Gemälde. An die Decke malte er die vier Evangeliſten, obſchon ſie nicht für Alles verantwortlich ſind, was er an den Wänden dargeſtellt hat. Entgegen der Anordnung, nach welcher die Gedankenreihe eines Gemäldecyclus in der Höhe (vorkommenden Falls am Gewölbe) beginnt, fängt hier Ghirlandajo von unten an, und bringt zuletzt an der Decke die — der Zeit nach ſpätern — Evangeliſten an. Für die Gemälde der linken Seitenwand*) nahm er den Stoff aus der Marien-Legende: Die Zurückweiſung des Joachim mit ſeinem Opfer aus dem Tempel am Tage der Väter; die Geburt der Maria; ihren erſten Tempelgang; ihre Vermählung; die Anbetung der Weiſen; den bethlehemitiſchen Kindermord; den Tod und die Himmelfahrt der Maria.

Wohin wir in dieſen, theilweis leider! ſehr beſchädigten Bildern blicken, immer befinden wir uns in Italien, in der Geſellſchaft von Florenz, und im 15. Jahrhundert! Die Geburt der Maria, die ohne den Zwiſchenact der Verkündigung Joachims bei den Hirten auf die Zurückweiſung folgt, und bei welcher ſeine Rückkehr zu Anna auf einer Treppe in der Wochenſtube angezeigt erſcheint, iſt eine Scene in einem florentiniſchen Prachtpalaſt.

---

von der Verkündigung des Zacharias ſteht: An. MCCCCLXXXX, quo pulcherrima civitas opibus, victoriis, artibus aedificiisque nobilis, copia, salubritate, pace perfruebatur.— Das ganze Werk iſt von Carlo Laſinio in Kupferſtich vervielfältigt.

*) Die Wand iſt horizontal in 4 Reihen, jede Reihe vertical in zwei Abtheilungen getheilt.

In einem mit Pilaſtern, Blumenſchnüren, Arabesken und tanzenden Kindern decorierten Saal ſteht das Bett, in welchem S. Anna halb aufgerichtet liegt und nach dem Kind in den Armen ſeiner Amme ſieht, dem ſoeben ein Bad bereitet wird; eine wenn auch nicht ganz ungezwungene, doch den Umſtänden entſprechende Scene des alltäglichen Lebens. Nun aber ſtehen links davon fünf, mehr oder weniger reich gekleidete Frauen, in ſteifer Haltung wie bei einer Proceſſion oder Hofceremonie, die, wenn ſie als Beſuch kommen, die tödtlichſte Langeweile mit ſich bringen. Aber ſie ſind weder um des Kindes, noch um der Wöchnerin willen da, denen ſie nicht die geringſte Aufmerkſamkeit widmen; ſie ſind der Florentiner wegen an dieſer Stelle, die ſich für ihre bekannten und geſchätzten Zeitgenoſſinnen mehr erwärmen, als für die Geburt oder das Bad eines Legendenkindes. „Die Gegenwart hat Recht!“ wie der Dichter ſagt. *)

Wie hier, ſo liegt auch in den übrigen Bildern der Nachdruck und Reiz in den Nebenfiguren, ſchönen Frauen und Jungfrauen und ernſten charaktervollen Männern, lauter den Zeitgenoſſen bekannten und werthen Perſönlichkeiten, in deren Bildniſſen mit ihren individuellen, fein markierten Zügen, und ihren der Wirklichkeit entnommenen Trachten die Geſchichte in eigenthümlicher Weiſe zu uns ſpricht. — Daneben läßt die dramatiſche Darſtellung viel zu wünſchen übrig. Maria, wie ſie die Tempelſtufen hinaufſteigt, benimmt ſich wie eine kleine Coquette und ihr Vater zeigt mit einer Ekſtaſe auf ſie, wie auf ein Wunderkind, das eine Heldenthat verrichtet. Die übrigen Zuſchauer bilden daneben einen Chor von Statiſten, die nicht recht wiſſen, welcherlei Bewegung ſie mit Kopf und Leib, mit Armen und Beinen machen ſollen. Doch blieb Ghirlandajo nicht durchaus

*) In eine der Wandverzierungen iſt der Name Bighordi, in eine andere Grillandai geſchrieben.

ſo gleichgültig ſeiner eigentlichen Aufgabe gegenüber. Reizend jedenfalls iſt die Vermählung, wobei Maria ſich vornehm demüthig dem Bräutigam zuneigt, und dieſer in anſtändiger Haltung und zart den Ring ihr anſteckt. — Die Wand zur Rechten iſt dem Leben des Täufers gewidmet, inzwiſchen nehmen auch hier die trefflichen Bildnißgeſtalten das größere Intereſſe in Anſpruch. Es folgen ſich, wiederum von unten nach oben in 4 Reihen und je zwei Abtheilungen: Die Verkündigung des Zacharias im Tempel;*) die Heimſuchung;**) die Geburt des Johannes; die Beſtimmung ſeines Namens durch den Vater; die Predigt in der Wüſte; die Taufe Chriſti; das Gaſtmahl des Herodes und die Darbringung vom Haupte des Johannes. Bei der Geburt des Johannes gehen die Beſuchenden in Galla und in Parade durch die Wochenſtube. In zahlreicher florentiniſcher Geſellſchaft ſchickt Zacharias ſich an, den Namen ſeines Sohnes zu ſchreiben. Bei der Predigt in der Wüſte ſitzen die Hörer im weiten Halbkreis hinter Johannes, der in der Mitte des Bildes ſteht, während Jeſus in der Ferne ſichtbar iſt. Die Taufe Chriſti geſchieht unter Theilnahme vielen Volks an derſelben Handlung. Beim Gaſtmahl des Herodes tanzt die Tochter in wilder Bewegung. Die Enthauptung des Johannes hat Ghirlandajo in dieſe Bilderfolge nicht aufgenommen. — Die Fenſterwand enthält

*) Hierbei iſt die ganze Familie der Tornabuoni und ein Theil der Tornaquinci zugegen, Jung und Alt; ferner Marſilio Ficino im geiſtlichen Gewand, Criſtoforo Landino, Demetrio Greco und Angelo Poliziano. Ein vollſtändiges Verzeichniß der in dieſem Bilde aufgeführten Männer findet man im Vaſari L. M. V. p. 76. not. 1.

**) Unter den hier aufgeführten Frauen nennt Vaſari die berühmte Florentiniſche Schönheit Ginevra de' Benci, „damals das ſchönſte Mädchen;" ſie war indeß ſchon ſeit 1472 die Frau eines gewiſſen Niccolini. Vaſari L. M. V. p. 77. 1. — Ausgezeichnet ſinnreich durch geſchicktes Aufnehmen des Mantels wiſſen die beiden heiligen Frauen ihren Zuſtand vor den vornehmen Florentinerinnen zu verbergen.

außer der Verkündigung und ein Paar auf S. Dominicus und Pietro Martyr bezüglichen Darstellungen noch die lebensgroßen Bildnisse der Stifter sämmtlicher Fresken der Capelle, Giovanni Tornabuoni und seiner Frau Francesca di Luca Pitti. Die Capelle wurde, wie erwähnt, 1490 aufgedeckt, aber die Fenster, zu deren, von Alessandro Fiorentino ausgeführten, Glasgemälden auch Ghirlandajo die Zeichnungen geliefert, waren erst 1491 fertig. Das Altarwerk aber, im Jahre 1804 von seiner Stelle entfernt, ist in seine Theile zerlegt, zur Hälfte in München, zur andern Hälfte in Berlin. Die Pinakothek in München besitzt das Mittelbild,*) Vision des h. Dominicus, dem die h. Jungfrau mit dem Christkind erscheint, in Gegenwart von SS. Magdalena, Michael und Johannes Bapt. und die Seitenbilder mit SS. Katharina von Siena und Laurentius, gute Werke von des Meisters Hand. Im Museum von Berlin ist die Auferstehung Christi, nebst den Heiligen Ferrerius und Antonius; Bilder, die die Außenseiten des Altarwerkes bildeten und von minderem Werthe, auch wahrscheinlich nur von Gehülfen sind.

In der Badia der Benedictiner von Volterra über dem Altar des h. Romualdus ist ein großes Gemälde von Domenico Ghirlandajo von einer selbst über seine künstlerische Vortrefflichkeit hinausgehenden Bedeutung, indem es, abweichend vom Herkommen, Christum nicht als das Menschenkind auf dem Schooße der Mutter, auch nicht todt am Kreuz in den Händen des Vaters, sondern als den vollendeten, lebendigen Heiland und Erlöser nach zurückgelegter Erdenlaufbahn im Himmel darstellt.**) Es ist das Votivbild eines Camaldulenser Mönchs, dessen Bildniß in Halbfigur rechts unten angebracht ist, und der sich an den

*) Saal IX. 560. (Seitenbilder 559 und 564.)

**) Abbildung in meinen „Denkmalen" ꝛc. II. Taf. 49.

H. Romualdus um Fürſprache im Himmel wendet, von dieſem aber unmittelbar an den gewieſen wird, bei welchem es keiner Fürſprache bedarf und der eben ſo mild als gerecht richtet und keinen der Seinigen verloren laſſen ſein will, an Chriſtum, der zwiſchen zwei ihn umſchwebenden anbetenden Engeln in den Wolken thront und ſegnend niederſchaut.*) Dem H. Romuald gegenüber ſteht der H. Benedict, mit ſeiner Ordensregel in der Linken, und richtet ſeine Blicke zu Chriſtus empor. Im Vorgrund zwiſchen Beiden knieen, andachtvoll und begeiſtert zum Heiland aufblickend, zwei weibliche Heilige, als Gräcinia und Attinia bezeichnet, Frauengeſtalten von hoher Schönheit und reinem, ſeelenvollem Ausdruck. Das Gemälde, das ſich durch die Klarheit ſeines Gedankens, die große Einfachheit der Compoſition, durch ſtrenge, ſymmetriſche Anordnung, Formenſchönheit und ſtrengen Styl, ſowie durch wahre und tiefe Empfindung auszeichnet, und das wohl zu Ghirlandajo's gelungenſten Werken gezählt werden muß, ſoll unter einer Reſtauration in neuer Zeit ſehr gelitten haben.**)

Vielleicht um dieſelbe Zeit iſt das Altargemälde entſtanden, das ſich gegenwärtig in der Sacriſtei von S. Martino zu Lucca befindet und das leider! auch durch die Hand eines Reſtaurators theilweis entſtellt worden. Es iſt eine Madonna auf dem Thron zwiſchen Paulus und Petrus, P. Clemens und Sebaſtian, auf Goldgrund. Ein Glücksfall hat die Predellenbilder vor dem Schickſal des Hauptbildes bewahrt, und ſie laſſen auf die urſprünglichen Reize von dieſem ſchließen. Das mittelſte iſt eine

*) Vaſari ſagt, daß die Benedictiner von Volterra dies Bild dem Lorenzo de' Medici il Magnifico, dem Vater Giovanni's (des nachmaligen Papſtes Leo X.), des Patrons der Badia, zu verdanken gehabt hätten; was ſich mit der Stellung des Camaldulenſer Mönches nicht leicht in Uebereinſtimmung bringen läßt.

**) Crowe ꝛc. II. p. 488.

Pietà, die Leiche Chriſti, im Sarge ſitzend, rückwärts gehalten von Joſeph von Arimathia, an den Händen von Johannes und Maria. Aus dem Leben der Heiligen des Hauptbildes ſind die Nebenbilder zu beiden Seiten: Petrus, welchem Chriſtus mit dem Kreuz erſcheint; Petrus im Gefängniß und ſeine Befreiung; — Papſt Clemens gefangen, gebunden, vom Fels in's Waſſer geſtürzt, von Engeln gerettet; — S. Sebaſtian, ganz das Vorbild für die Statue von Civitali am Tempietto,*) von 4 Bogenſchützen beſchoſſen; Pauli Bekehrung. An den Ecken links S. Johannes Ev., rechts S. Laurentius.

Das Gemälde, welches Ghirlandajo für die Ingeſuati vor Porta Pinti in Florenz in Tempera gemalt hat, und das nach der Zerſtörung ihrer Kirche nach der denſelben Orden gehörigen Kirche S. Giovanni della Calza gekommen, iſt nun in der Galerie der Uffizi unter Nr. 1206 aufgeſtellt und wird, namentlich in Betreff der Compoſition, mit Recht zu Ghirlandajo's vorzüglichſten Werken gezählt. — Den Mittelpunkt des Gemäldes bildet die Madonna mit dem nackten, nur ſtellenweis mit einem Schleier bedeckten Kinde auf einem Thron, der vor einer, mit einem Tonnengewölbe überdeckten Niſche errichtet iſt. Die an beiden Seiten ſich anſchließende, gleich der Niſche im Renaiſſanceſtyl gegliederte und verzierte durchbrochene Baluſtrade wird von Orangen, Feigen, Lorbeer und Cypreſſen überragt, ſo daß wir die Scene in einen Garten verſetzt ſehen. An jeder Seite des Thrones ſtehen 2 jugendliche Engel, von dem Ausſehen unerfahrener 12—14jähriger Mädchen, die man für die Ceremonie gemiethet. Weiter nach vorn zur Rechten der Madonna ſteht in Waffenglanz und bewegter Haltung, in der Rechten das entblößte Schwert S. Michael, und ihm gegenüber in ruhiger

*) S. p. 118.

Stellung und langem, faltenreichem Kleid und Mantel, eine Lilie in der Rechten, St. Gabriel, mit ſeinem ſanften faſt mädchenhaften Geſicht uns zugewendet. Vor den mit einem bunten Teppich bedeckten Thronſtufen knieen die beiden h. Biſchöfe Juſtus und Zanobius im Ornat mit dem Ausdruck voller und inniger Hingebung. — In Betreff der Anordnung hat Ghirlandajo das Geſetz der Symmetrie mit großer Strenge beobachtet und doch empfindet man keinen Zwang, weil er das Gleichgewicht der Maſſen durch eine Verſchiedenheit der Charaktere und Motive vor dem Eindruck der Einförmigkeit bewahrt hat.

Die handelnden Perſonen ſind die beiden heiligen Biſchöfe und das Kind; die andern Anweſenden verhalten ſich wie ſtumme Zeugen; ſelbſt Maria ſitzt regungslos, mit niedergeſchlagenen Augen, ohne die leiſeſte Abweichung der ſtrengen ſenkrechten Haltung, ein Bild vollkommenſter Reſignation auf dem Thron, den ſie nur inne hat für den Sohn auf ihrem Schooß, obſchon der blühende Lilienſtengel, den die Biſchöfe in der kryſtallenen Vaſe an den Stufen des Thrones zwiſchen ſich hingeſtellt, doch ein nur ihr dargebrachtes Geſchenk iſt. Das Chriſtkind iſt von großer Schönheit in Formen und Bewegungen; der Ernſt, mit dem es den Segen ſpendet, verräth das Bewußtſein ſeiner Würde und der Bedeutung der Weltkugel mit dem Kreuz, die man ihm als Spielzeug in die Hand gegeben.

Sind nun die vier, allerdings ſehr lieblichen Engel neben dem Thron von der naivſten, einer faſt flatterhaften Zerſtreutheit, ſo daß ſie ihre Aeuglein um und um gehen laſſen und ſelbſt die Säulen der Thronniſche umfaſſen; gefällt ſich Michael, ohne Rückſicht auf die Stelle, die ihm anwieſen worden, nur in zuverſichtlicher Kundgebung ſeiner Schlagfertigkeit, und iſt Gabriel mehr bei den Zuſchauern, als bei der Scene: ſo ſind dagegen die Biſchöfe mit jeder Miene, jeder Bewegung der vollkommenſte

Digitized by Google

Ausdruck andächtiger Verehrung, so daß die Wirkung des Bildes in ihnen gipfelt, wie sie denn auch zugleich von seltener charaktervoller Schönheit sind. — Die Carnation ist warm und klar; die Gewandfarben sind etwas gedämpft; nur das rothe Kleid und der blaue Mantel der Madonna und der Ornat der Bischöfe haben lebhafte Farben.

In S. Antonio zu Volterra ist ein mehrfach beschädigtes Altarbild von Domenico Ghirlandajo: Madonna in trono mit den HH. Antonius und Bartholomäus und 2 Engeln, ausgezeichnet durch feste schöne Zeichnung, besonders der Augen, und durch lieblichen Ausdruck.

Zu den weniger bedeutenden, wohl großentheils durch Gehülfen ausgeführten Arbeiten Ghirlandajo's rechne ich das Altargemälde in der Sammlung der florentinischen Akademie (Quadri ant. Nr. 17): Madonna in trono zwischen Engeln, den HH. Thomas von Aquino, Dionysius Areopagita, Clemens Papa und Dominicus; mit einer Pietà nebst 4 Darstellungen aus dem Leben der aufgeführten Heiligen in der Predella; ein gutes Schulbild, aber für Ghirlandajo zu leblos in den Köpfen, kleinlich in den Engeln, zu wenig gefühlt in den Motiven, wie z. B. in den gehobenen Ellbogen der Madonna.

In dem Museum der Collegiatkirche zu Empoli befinden sich die Seitenbilder eines Altarwerks von Dom. Ghirlandajo mit dem Apostel Philippus und dem Täufer Johannes, Gestalten von kräftiger, fast gewaltsamer Zeichnung, die ganz geeignet erscheint, auf den jungen Buonarroti Eindruck gemacht zu haben, und von tiefer gesättigter Färbung, aber ohne den dem Meister eigenen Schönheitsinn. Die Predellenbilder, die Kreuzigung des Philippus, das Abendmahl zwischen dem Gebet am Oelberg und der Gefangennehmung, das Gastmahl des Herodes mit der Enthauptung des Johannes, sind, wenn auch

Ghirlandajo's Compoſitionen, ſicher von untergeordneter Hand ausgeführt.*)

Das Altargemälde, welches Ghirlandajo für die Kirche S. Giuſto bei Florenz gemalt, befindet ſich nach mancherlei Ortswechſel jetzt in den Uffizien (Scuola tosc. 1206). Es iſt eine Madonna in trono mit dem die Weltkugel haltenden Kind auf ihrem Schooß, zwei unbenannte Engel und S. Michael rechts, zwei dergleichen Engel und S. Gabriel links, im Vorgrund SS. Juſtus und Zanobius in Anbetung; im Hintergrund eine Landſchaft mit reicher Architektur. Das Bild muß urſprünglich ſchöner geweſen ſein, wenn es die von Vaſari und ſeinen Herausgebern**) geſpendeten Lobſprüche rechtfertigen ſoll. — „Das Bild der Heimſuchung", für die Kirche von Ceſtello gemalt und von Ghirlandajo's Brüdern, David und Benedict, vollendet, iſt 1812 nach Paris in den Louvre gekommen, und gehört nicht zu den hervorragenden Leiſtungen des Meiſters; ebenſowenig (nach dem Urtheil von Crowe ꝛc. V. p. 194.), als das für Carlo Malateſta gemalte Altarbild mit den HH. Vincentius, Sebaſtianus und Rochus, das aus S. Domenico in Rimini in den öffentlichen Palaſt daſelbſt gekommen ſein ſoll.***)

Domenico Ghirlandajo wird auch höchlich von Vaſari als Muſaiciſt gelobt, und nach dem Wenigen, was wir kennen, mit Recht. Sein Werk iſt die erſt kürzlich gereinigte, ſchöne Verkündigung in der Lünette über dem nördlichen Portal des Domes von Florenz, mit der Jahrzahl 1490.†)

---

*) Bemerkenswerth iſt der urſprüngliche, wohlerhaltene Rahmen in den Formen der ſchönſten Renaiſſance.

**) Vaſari V. p. 69. not. 2.

***) Ich habe im November 1871 im öffentlichen Palaſt zu Rimini vergeblich danach geforſcht.

†) Vaſari's Angabe von Dom. Ghirlandajo's Moſaikarbeiten in Siena iſt durchaus irrig. S. Vaſari L. M. p. 83 not. 1.

Ghirlandajo's Wirksamkeit erstreckte sich auf eine Anzahl talentvoller Jünglinge, unter denen außer seinen Brüdern Benedict und David vornehmlich Francesco Granacci und Sebastiano Mainardi sich einen Namen gemacht. Ihre Entwickelung gehört indeß der Folgezeit an. Den höchsten Ruhm aber in dieser Richtung erwarb sich Ghirlandajo als Meister des größten Genius der vollendeten Kunstperiode, des Michel Angelo Buonarroti!

Die Schule von Siena.

Wir haben uns daran gewöhnt, die Malerschule von Siena im 15. Jahrhundert mit Gleichgültigkeit oder mit Bedauern zu betrachten. Allgemein gilt das 15. Jahrhundert als die Zeit des Verfalls für sie; ja v. Rumohr*) geht soweit, die gesammte Thätigkeit derselben für so nichtig zu erklären, daß er sie weder einer Forschung noch einer Besprechung werth hält. Nun ist nicht zu leugnen, daß ein Gang durch die Gemäldesammlung der Akademie von Siena, wo man die Werke der einheimischen Meister in großer Anzahl vereinigt findet, die Befriedigung nicht gewährt, welche die Sammlung der florentinischen Akademie darbietet; ebensowenig kann man dort einen Fortschritt entdecken über Duccio, Symon und die Lorenzetti hinaus zu neuer und freierer Entwickelung, wie die Schule von Florenz im 15.

*) It. Forsch. II, 313. Anm. „Ich übergehe hier die Sieneser, welche von 1430—1500 gemalt haben, ... besonders, weil ich mich an dieser Stelle mit der Entwickelung des künstlerischen Geistes und keineswegs mit dessen Krankheiten beschäftige."

Jahrhundert ſie zeigt im Verhältniß zu der vorangegangenen Zeit; auch fehlen in Siena Meiſter von einer Bedeutung, wie Maſaccio, Filippo, Benozzo, Filippino, Ghirlandajo ꝛc.; und doch thut man Unrecht, dem erſten allgemeinen Eindruck folgend, an den Leiſtungen ihrer ſieneſiſchen Zeit- und Kunſtgenoſſen flüchtigen Blicks vorüber zu gehen.

Wenn die Malerſchule von Siena hinter der gleichzeitigen florentiniſchen zurückgeblieben iſt, ſo haben dazu vornehmlich zwei Urſachen mitgewirkt. Einmal hielt man in Siena feſt nicht allein an den traditionellen Kunſtformen des 12. Jahrhunderts, ſondern auch an der traditionellen, aus dem Byzantinismus hervorgegangenen ſtreng kirchlichen Auffaſſung des künſtleriſchen Stoffes, während man in Florenz, mit der Ueberlieferung brechend, zu neuen, freien Anſchauungen der Geſchichte, wie zu neuen Kunſtformen überging.

Dieſes verneinende Verhalten gegen die allgemeine Cultur-Entwickelung hing genau zuſammen mit alten feſtgehaltenen Kirchthurms-Intereſſen, mit den Statuten der ſieneſiſchen Malerzunft, denen zufolge jeder fremde Künſtler, der in oder für Siena arbeiten wollte, zum beſondern Schutz der einheimiſchen, mit einer nicht unbeträchtlichen Steuer belegt war; was denn allerdings einem Ausſchluß ziemlich gleich kam, den Künſtlern von Siena materiellen Schutz gewährte, aber auch den geiſtigen Fortſchritt und die Theilnahme an den Errungenſchaften der Zeit hinderte.

Ein ſieneſiſcher Maler, der an der Grenze des 14. und 15 Jahrhunderts ſteht, Taddeo Bartoli, wird von den meiſten Kunſtgeſchichtſchreibern von der allgemeinen Verurtheilung ausgeſchloſſen; es wird ihm ſogar im Gegentheil ein weitreichender heilſamer Wirkungskreis, namentlich auf die Entwickelung der umbriſchen Malerſchule zugeſchrieben und rühmend werden ſeine

zahlreichen Arbeiten aufgezählt;*) aber gerade in Bezug auf ihn finde ich die der Schule gemachten Vorwürfe viel mehr berechtigt, als bei manchem seiner Zeitgenossen und Nachfolger.

Taddeo Bartoli

geb. zu Siena 1363, gest. 1422, war der Sohn des Bartolo di Maestro Mino, eines Barbiers,**) und einer der am meisten allwärts begehrten und beschäftigten Künstler seiner Zeit. Wem er seine künstlerische Ausbildung verdankt, hat die Geschichte nicht verzeichnet; am nächsten stehen seine Arbeiten den Malereien des Bartolo di Maestro Fredi und denen des Martino di Bartolommeo.***)

Das sehr fragliche Verdienst Taddeo's bestand in seiner großen Handfertigkeit, mit der er von den überlieferten Kunstformen, die er in oberflächlicher Weise sich angeeignet, Gebrauch zu machen verstand. Für ziemlich umfangreiche Arbeiten, die, ernst genommen, Jahre in Anspruch genommen haben würden, bedurfte er meistentheils nur wenige Monate und so sehen wir ihn in einem Zeitraum von ungefähr 20 Jahren bald in Siena, in Genua, in Pisa, Volterra, San Gemignano, bald in Perugia, in Padua, Montepulciano und Montalcino, und zwar an manchen Orten wiederholentlich mit der Ausmalung von Capellen und mit andern größern Werken beschäftigt. Tiefsinnige Con-

*) Rumohr, It. Forsch. II, 311 f. — Crowe ꝛc. II, 165.

**) Nach einem eigenhändigen Document Taddeo's von 1385, in welchem er sich zu einer Malerei im alten Domchor verpflichtet und sich als solchen unterschreibt, wonach Vasari's Angabe im „Leben" desselben, daß er der Sohn des Bartolo di Maestro Fredi gewesen, zu berichtigen ist. Vgl. Vasari L. M. II. p. 218. 1.

***) Vgl. Bd. II. S. 396 und 434.

ceptionen, reiflich durchdachte Anordnung, gründliche Naturstudien, mannichfaltige und geistvolle Motive der Darstellung, individuelle Durchbildung der Charaktere, fleißige Ausführung darf man unter diesen Umständen bei ihm nicht voraussetzen, wenn er auch in einzelnen Fällen gezeigt hat, daß er Besseres, als was er in der Regel gab, zu leisten die Fähigkeit besaß.

Die früheste Nachricht von Taddeo's künstlerischer Thätigkeit verdanken wir Milanesi, der im Domarchiv von Siena, im Buche der artistischen Documente, eine eigenhändige Urkunde Taddeo's vom Februar 1385 gefunden, in welcher er sich verpflichtet, im Dom alle Figuren im Chor zu malen, der den Hauptaltar umgibt.*) — Im Jahre 1390 malte Taddeo für die Kirche S. Paolo all' orto in Pisa das Hauptaltarbild, ein Triptychon mit Maria in trono umgeben von einer Glorie von rothen Cherubim auf Goldgrund; auf den Flügeln die HH. Gerhard und Paulus, Andreas und Nicholaus.**) — 1393 war Taddeo mit umfassenden Arbeiten in San Gemignano beschäftigt. In der Taufcapelle des Domes ist eine mit seinem Namen bezeichnete Tafel, Madonna in trono zwischen 2 Heiligen; eine zweite in der Stanzetta del Pilone, mit dem H. Geminianus (zu welcher die in der Sacristei befindlichen Seitenflügel mit Darstellungen aus dessen Leben gehören). Auf 2 Bogen der Mittelschiffs sieht man noch jetzt von Taddeo's Hand Paradies und Hölle, an der Fensterwand Christum, die 12 Apostel und viele Heilige und Propheten, und am ersten Bogen links unter dem Säulencapitäl

*) Milanesi, Doc. I. p. 312. Es scheinen ausschließlich Engel gewesen zu sein, Halb- und Ganzfiguren, für deren Ausführung ihm ein Monat Zeit gelassen war. Sie sind längst verschwunden.

**) Das Bild, auf welchem das Christkind mit einem Stieglitz in der Hand abgebildet ist, hat die Unterschrift: THADDEVS BARTOLI DE SENIS PINXIT HOC OPVS MCCCXC. Es kam 1812 nach Paris und ist im Louvre unter Nr. 63 aufgehängt. Vgl. Vasari L. M. II, 221. 2.

die beglaubigende Inſchrift.*) — In demſelben Jahre malte Taddeo auch in Genua für die Capelle des Cantaneo Spinola in S. Luca zwei Altartafeln.**) — Einen längeren Aufenthalt ſcheint danach Taddeo in Piſa gemacht zu haben, wo ſich mehre größere Arbeiten von ihm finden. Mit dem Jahre 1395 war eine Tafel, Maria in trono zwiſchen den HH. Franz, Antonius von Padua und Gerhard, bezeichnet, die er für die Capelle der Sardi und Campigli in S. Francesco gemalt hat, und die ſich durch eine beſonders feurige Färbung vor ſeinen andern Bildern hervorthut.***) Inzwiſchen hatte die Stifterin dieſes Altarbildes damit ihrem frommen Kunſteifer kein Ziel geſetzt; ſie ließ vielmehr nun die ganze Capelle von Taddeo in Fresco ausmalen.†) Hiemit wird uns zum erſten Male eine größere Arbeit Taddeo's, eine wahrhaft bedeutende Aufgabe, vor Augen geſtellt. Es galt das Lebensende der heil. Jungfrau in einer Bilderfolge zu ſchilden.††) 3 Wände, die Decke und der Eingangsbogen waren dem Maler zur Verfügung geſtellt. An der Wand links malte er in die Lunette den Beſuch der Apoſtel bei der heil. Jungfrau; in die untere Abtheilung ihren Tod; gegenüber in die Lunette ihr Begräbniß und darunter ihre Himmelfahrt; in die Fenſterwand, gegenüber dem Eingang die Verkündigung, und zu Seiten des Altars St. Andreas und den Täufer Johannes; am Eingangsbogen die Halbfiguren der HH. Clara, Katharina, Apollonia, Agnes, Lucia u. A. und innen, der Verkündigung gegenüber,

*) THADDEUS BARTOLI DE SENIS PINXIT HANC CAPELLAM MCCCXCIII.

**) Wahrſcheinlich fällt ſeine Verheirathung mit Simona del Monte da Genova in dieſes Jahr. S. Milanesi, Doc. II, 108. not.

***) Die lange Zeit verſchollene Tafel war (nach Vaſari L. M. II, 221. not. 3) 1846 im Beſitz eines Herrn M. Supino in Piſa.

†) Man hat die überweißten Fresken neuerdings von der Tünche befreit.

††) Ich war ſeit der Aufdeckung dieſer Fresken nicht in S. Francesco u Piſa und halte mich deßhalb an den Bericht von Crowe ꝛc. II. p. 158.

die Stigmatiſierung des H. Franz. An einem Pfeiler ſteht die Inſchrift: TADĒ BARTOLI DE SENIS PINXIT HOC OPUS ANNO DNI MCCCLXXXXVII. und gegenüber: VEN. DN̄A DATUCCIA DE SARDIS FECIT FIERI ISTĀ CAPELLĀ P. AĪA VIRI SUA ET SUARUM.

Vermißt man nun ſchon in der allgemeinen Anordnung das natürliche, architektoniſche Gefühl für die rechte Vertheilung der Räume, indem das Auge genöthigt wird, vom Tod Mariä zum Beſuch der Apoſtel auf- und von dem Begräbniß derſelben zu ihrer Himmelfahrt herabzuſteigen: ſo belaſtet er die ausdruckarmen Darſtellungen mit ſchwerverſtändlichen Phantaſie-Zugaben, wie denn bei dem Beſuch der Apoſtel einige Heilige durch die Luft herbeigeflogen kommen, und zwar ohne durch dieſen Beſuch auf dem doch nicht ganz gewöhnlichen Wege auf Maria und die Apoſtel irgend einen Eindruck zu machen.*) Wenn bei einem erſten größeren Werke ein Künſtler nicht mehr Phantaſie für eine Conception, nicht mehr architektoniſchen Sinn für die Compoſition zeigt und nicht einmal nur ernſtliche fleißige Studien in der Zeichnung und Formendurchbildung macht, wie hier — nach der angeführten Abbildung — zu Tage liegt und durch ſpätere Arbeiten beſtätigt wird: ſo hat er kein Anrecht auf eine hervorragende Stelle in der Entwickelungsgeſchichte der Kunſt; er ſteht in keinem beſonderen Zuſammenhang mit ſeinen großen Vorgängern, den Lorenzetti und Duccio, wie Crowe ꝛc. a. a. O. es an ihm rühmen; am wenigſten können ihm Anregungen zu ernſter Auffaſſung maleriſcher Aufgaben und einer ſeelenvolleren Behandlung derſelben, wie wir ſie bei einigen ſeiner Landsleute, und vornehmlich in der umbriſchen Schule antreffen, gut geſchrieben werden.

*) Vgl. die Abbildung bei Crowe ꝛc. II, 158 f., wo die aus der Luft herabfliegenden Geſtalten ſogar noch als Apoſtel genommen ſind.

Gleichzeitig mit den Malereien in S. Francesco dürfte ein Altarbild Taddeo's in S. Michele ſein, das fälſchlich dem Lorenzo Monaco zugeſchrieben worden: Maria in trono mit einem Goldſtoffkleide und dunkelblauem, goldumſäumtem Mantel, hält das mit einem kurzen, goldſtoffigen Kleide angethane Kind auf ihrem rechten Schooß mit beiden Händen umfaßt. Auf dem breiten Heiligenſchein der Madonna ſitzt die Taube des H. Geiſtes. Zu beiden Seiten ſtehen in reichverzierten Gewändern die HH. Julianus und Petrus, Michael und Katharina. Vorn zur Seite zu den Füßen der Madonna knieen auf einem rothen, golddurchwirkten Teppich ein die Geige und ein die Harfe ſpielender Engel, beide in violetten, goldumſäumten Gewändern, und mit rothen und goldnen langen Flügeln. Eigenthümlich iſt der Charakter der Madonna ſehr jugendlich, mädchenhaft gehalten (mit kleinem Mund, rothen, aufgeworfenen Lippen, gerader Naſe, rundem Geſicht). Die Geſtalten haben halbe Lebensgröße; die Carnation iſt röthlich grau, in den Schatten graubraun; die Gewänder haben tiefe gebrochene Farben.*)

Von Piſa ſcheint Taddeo nach Siena zurückgegangen zu ſein, zunächſt um die Apoſtel mit je einem Engel über ſich, nebſt dem apoſtoliſchen Glaubensbekenntniß in 12 kleinen Tafeln zu malen, die gegenwärtig in der Opera des Domes aufbewahrt werden. Gleichzeitig mag auch das koloſſale Crucifix ſein, das er für das Ospedale della Scala gemalt und das nun in einem Wartezimmer deſſelben aufgehängt iſt; — kein Gegenſtand der Bewunderung!

Von 1400 an ſehen wir Taddeo faſt ausſchließlich im Dienſte

*) Ich bin etwas genauer auf die Beſchreibung dieſes Bildes eingegangen, da es entweder zu den beſten Leiſtungen Taddeo's gehört, oder von einem andern Meiſter herrührt. Seinen Namen hat es nicht; obſchon derſelbe bei ſeinen Arbeiten nicht zu fehlen pflegt.

ſeiner Vaterſtadt, ſei es im Dom, in einer andern Kirche, oder im öffentlichen Palaſt beſchäftigt. Im Jahre 1400 am 4. Febr. übernimmt er ein jüngſtes Gericht in der Capelle des H. Antonius im Dom; am 10. Juni 1401 6 Geſchichten des alten Teſtamentes über der Sacriſteithüre daſelbſt, und zwar innerhalb zweier Monate!*) zu malen.

Es beweiſt auf unwiderſprechliche Weiſe die Handfertigkeit Taddeo's, daß er in demſelben Jahre, 1401, ein Altargemälde für die Kathedrale von Montepulciano gemalt, das wegen ſeines Umfangs, und wegen der Menge ſeiner Figuren als das größte von allen gilt, die er geſchaffen hat.**) Es iſt eine Darſtellung der Himmelfahrt Mariä im äußern Rahmen eines Triptychons, mit der Unterſchrift: THADEUS BARTOLI DE SENIS DEPIN(XIT).... QUESTA OPERA AL TEMPO DI MISSER..... MCCCCI.

Um den offenen Sarkophag ſtehen die Apoſtel; Maria, im buntverzierten Mantel und hellvioletten Kleide, einen braunen

*) Die Arbeiten ſind verſchwunden; die beglaubigten Nachrichten von ihnen von 1400—1405 findet man bei Milanesi, Doc. II. p. 5 ff. wo man noch mehren ſolchen Zeitbeſtimmungen begegnet, z. B. bei „4 Hiſtorien hinter dem Hochaltar, 1405 ausgeführt für 30 Goldgulden vom 19. Junius bis 14. Auguſt.“ Es iſt überhaupt nicht unintereſſant, die mit den Künſtlern abgeſchloſſenen Verträge zu leſen, in denen u. A. feſtgeſtellt wird: alle nöthigen Gerüſte, ſowie den Freſcogrund nach des Künſtlers Angabe und den Kalk hat der Beſteller auf ſeine Koſten zu beſchaffen; auch Farben, Gold und ſonſtiges nothwendiges Material. Der Maler hat nur ſeine Perſon und Pinſel oder in einem andern Contract „ſeine Arbeit mit dem Pinſel“ einzuſetzen; er muß aber ſo gut arbeiten, als er kann; auch ohne Unterbrechung, außer an den von der Kirche gebotenen Feiertagen (darf aber bei ſchlechtem oder Froſtwetter nicht malen) auch darf er die Arbeit nicht vor gänzlicher Vollendung verlaſſen. Taddeo's Lohn iſt 12½ fl. monatlich. Auch wird gelegentlich die Zeit beſtimmt, binnen welcher die Arbeit gemacht ſein muß, und Taddeo war ſtets zu der kürzeſten Friſt, wie wir geſehen, bereit.

**) Vaſari L. M. II. p. 224.

Schleier übet dem Kopf, ſitzt auf Wolken, ernſt blickend, die Hände vor der Bruſt gefaltet, umgeben von buntgekleideten muſicierenden Engeln. Auf den Seitenbildern links 9 männliche, rechts 7 weibliche Heilige; alle Figuren in halber Lebensgröße. An den ſenkrechten Theilen des Rahmens ſind kleinere Heiligenbildniſſe angebracht, in den 3 Giebeln die Krönung Mariä zwiſchen der Verkündigung; in der Predella 10 kleine Darſtellungen aus der Paſſion; im Ganzen etwa 200 Figuren!

Im Jahre 1403 finden wir Taddeo in Perugia, wo er für die Kirche S. Francesco 2 fünftheilige Altargemälde ausführte:*) Maria mit dem Kind auf ihrem Schooß, das lächelnd auf den Stieglitz in ſeiner Linken zeigt, die Krone auf dem Haupt, in Goldſtoff gekleidet, von Cherubim umgeben; halbe Lebensgröße auf Goldgrund. 2 Engel in Goldſtoff gekleidet, Geige und Harfe ſpielend, knieen aufſchauend vor ihr; in den Seitenbildern die beiden Johannes, Magdalena und Katharina (letztere eine vor den andern durch Schönheit in Geſtalt und Haltung ausgezeichnete Figur). — Das zweite Bild iſt eine Verklärung des heiligen Franz, der von Cherubim umkränzt ſeine Wundenmale zeigt. Auf den Seitentafeln ſtehen die HH. Thomas, Martin, Ludwig und ein Biſchof. Unter dem erſten Bilde ſteht THADEUS BARTHOLI DE SENIS PINXIT HOC OPUS MCCCCIII. Weder in der Zeichnung noch im Colorit, weder in der Compoſition noch in der Ausführung haben dieſe Werke Taddeo's einen höhern Rang vor ſeinen übrigen; im Gegentheil zeigen ſie Flüchtigkeit oder Unſicherheit ſelbſt in der Modellierung, die ihm doch ſonſt geläufig war. — Noch tiefer ſteht ein von ihm in S. Agoſtino über der Sacriſtei ausgeführtes Fresco-

*) Sie hängen jetzt in der ſtädtiſchen Sammlung, bez. mit 45 u. 22. Vaſari II, 222 ſetzt Taddeo's Aufenthalt in Perugia und die Arbeiten für S. Francesco vor das Jahr 1398.

bild: Die Ausgießung des H. Geiſtes, wohl kräftig in den Farben, aber von kläglicher Anordnung im Kopf an Kopf vollgepfropften Raume, ohne Motive und Ausdruck.*) — Gegenüber dieſen Werken muß man einen wohlthätig fördernden Einfluß von Taddeo's Aufenthalt in Perugia auf die umbriſche Schule und deren feines Gefühl, idealen Formenſinn und tiefe Innerlichkeit unbedingt in Abrede ſtellen.

Zurückgekehrt nach Siena war er wieder um den Monatlohn von 12½ Gulden mit Malereien im Dom beſchäftigt; malte auch bei den Serviten eine Geburt Chriſti, welche die Unterſchrift ſeines Namens mit dem Jahr 1404 trägt; und führte noch in den folgenden Jahren viele Wandmalereien im Dom aus, von denen keine Spur mehr vorhanden iſt.

Geſchwindmalerei und die damit verbundene Wohlfeilheit der Arbeit Taddeo's hatten die Kunſtliebe der Sieneſer zu immer neuen Unternehmungen gereizt, und ihn zum Meiſter des Feldes und faſt unentbehrlich gemacht. Im Auguſt 1406 beſchloß der Magiſtrat von Siena, die Capelle des öffentlichen Palaſtes von Taddeo ausmalen zu laſſen, und zwar „in der Weiſe und mit Figuren, wie ſie dem Schmuck der Capelle und der Ehre der Republik entſprechend erſcheinen würden." Taddeo wählte das in S. Francesco zu Piſa von ihm behandelte Thema vom Lebensende der Madonna, und wiederholte im Allgemeinen dieſelben Compoſitionen. Wir haben keine genaue Kunde, an welchem Tage Taddeo die Arbeit begonnen; dagegen wiſſen wir, daß ihm am 30. Juni 1407 die Erlaubniß gegeben wurde, die alten Gemälde der Capelle über dem Altar von der Krönung Mariä herabzuſchlagen, um neue, beſſere Gemälde nach ſeinem Gut-

*) Wahrſcheinlich im Auguſt 1404 gemalt, wo er mit Erlaubniß der Domverwaltung von Siena nach Perugia gegangen. S. Milanesi, Doc. II. p. 119.

dünken an die Stelle zu ſetzen. Im November aber deſſelben Jahres mußte bei Strafe von 25 fl. die ganze Capelle fertig ausgemalt ſein;*) und ſie war es! Kein Wunder, daß ſie handwerksmäßig in der ſchlimmſten Bedeutung des Wortes ausgemalt iſt.**)

Inzwiſchen Podeſtà und Magiſtrat von Siena waren höchlich befriedigt und beſtellten noch im October bei Taddeo einen Chriſtus für den Saal des Conſiſtoriums, und für die Vorhalle der Capelle einen koloſſalen Chriſtophorus, nebſt einer Anzahl von Figuren, die ſich ſchwer mit der ſtreng kirchlichen Richtung der ſieneſiſchen Malerſchule in Uebereinſtimmung bringen laſſen. Im Eingangsbogen ſieht man Ariſtoteles und zwar in ſieneſer Zeittracht; über ihm Mars und Jupiter; ganz oben die Stadt Roma; gegenüber Julius Cäſar und Pompejus und über dieſen Apollo mit der Geige und Pallas unbehülflich und anmuthlos ſchwebend. An den Seiten des Eingangs zur Capelle ſtehen Judas Maccabäus und Ambroſius de Senis im Dominicanerkleid. — Neben dem großen Chriſtoph, der verhältnißmäßig beſten Figur, ſtehen Cicero, Cato und Scipio Naſica in ſieneſer Zeittracht, M. Curius Dentatus, M. F. Camillus und P. Scipio in romantiſch-antiker Bekleidung. Ueber ihnen ſieht man die allegoriſchen Figuren der Gerechtigkeit und Tapferkeit, und über dem Bogen die Religion. — Unter dem Capitäl am rechten Pfeiler des Eingangs zur Capelle ſteht die Inſchrift: TADDEUS BARTOLI DE SENIS PINXIT ISTAM CAPELLAM MCCCCVII CUM FIGURA SANCTI XPHORI ET CUM ISTIS ALIIS FIGURIS MCCCCXIV. — Es ſcheint, daß Künſtler und Magiſtrat einen Verſuch in Neuerungen gewagt oder einen Beweis haben liefern wollen, daß Siena, ungeachtet

*) Milanesi, Doc. II. p. 27. 28.

**) Abbildung in meinen Denkmalen ꝛc. II. Taf. 3.

des Feſthaltens an den Ueberlieferungen aus alter Zeit, dem Geiſte des Jahrhunderts nicht fremd geblieben und berühmte Heiden des Alterthums und ſelbſt ihre Götter ſo gut zu ehren bereit ſei, als Florenz. Freilich, etwas ferner vom Herzen, als den Florentinern, lag ihnen die Renaiſſance, und ſo faßten ſie ſie in die ihnen natürliche und geläufige, und darum für das religiöſe Bewußtſein ungefährliche und für die allgemeine Bildung unwirkſame parodierende Form.

In der Zwiſchenzeit fertigte Taddeo noch manche andere Gemälde, von denen eines in der Sammlung der Akademie ſich befindet, welchem künſtleriſcher Werth nicht abzuſprechen iſt: eine Verkündigung mit den HH. Cosmas und Damianus und der Unterſchrift (QUESTA TA)VOLA FECE FARE MARIANO DI PAVOLO DE ROSSO; und ferner (TADDEUS B)ARTHOLI DE SENIS PINXIT HOC OPUS ANNI DOMINI MILLE QUATROCENTO NOVE. Das Motiv iſt von dem Bilde der Verkündigung des Symon und Lippus Memmi genommen,*) nur daß der Engel kniet, nicht ſchwebt. Von allen mir bekannten Werken Taddeo's iſt dieſes das ſorgfältigſt ausgeführte und ausdrucksvollſte. — Die obere Abtheilung dieſer Tafel, mit dem Martyrium der HH. Cosmas und Damianus, dem Tode und der Himmelfahrt Mariä, ſowie die Predellenbilder mit der Anbetung der Hirten und der Könige, ſind gleichfalls, nur geſondert, in der Sammlung der Akademie aufgeſtellt.**)

Aus derſelben Zeit dürfte ein Triptychon ſein, das ſich noch jetzt in einer Capelle von Sta. Caterina della Notte in Siena befindet, eine Madonna in trono mit dem Kind zwiſchen S. Andreas und dem Täufer, zwei muſicierende Engel zu ihren Füßen;

*) S. Bd. II. S. 304.

**) Die Tafeln haben die Nummern 130—134.

darunter die Schrift: TADEUS BARTOLI DE SENIS PINXIT HOC OPUS ANNO DOMINI MCCCC... (Die letzte Ziffer ist verschwunden.)

Im Jahr 1410 war Taddeo in Volterra beschäftigt, und zwar zuerst in S. Francesco mit Malereien, von denen er keine Lorbeeren geerntet hat. Hier erlebte er einen Tadel seiner Arbeit und eine Verwerfung seiner Forderung, und mußte, trotz der Verwendung der Commune von Siena für ihn, von seiner Klage abstehen. Dennoch hat er in Volterra weitere Aufträge erhalten und noch sieht man im Oratorio di S. Carlo ein Triptychon von ihm, Madonna in trono das Kind mit dem Stieglitz auf dem Schooß, beide in Goldstoff gekleidet, zwischen den HH. Johannes B. und Octavianus, Michael und Franz. In der Predella das Gastmahl des Herodes und die Stigmatisierung des H. Franciscus; dazu im Rahmen noch einige Heilige in Halb- und Ganzfiguren, in den Giebeln die Verkündigung.

In der kleinen verlassenen Kirche St. Antonio ist (oder war) in der Sacristei ein Altarbild mit dem Propheten Jesaias und den HH. Petrus und Nicolaus von Tolentino, und mit der Unterschrift (in gothischen Buchstaben): **tadeo⁹ bartoli de senis pinxit hoc opus 141..** — (Die letzte Ziffer ist ausgekratzt.*)

Was Taddeo nach Vasari's Angabe in Arezzo, in Monte Oliveto gemalt hat, ist verschwunden. Seine Thätigkeit in Padua, die gleichfalls von Vasari angezeigt wird,**) ist theils spurlos geblieben, theils ganz angezweifelt worden. Die ziemlich rohen Uebermalungen einiger Fresken Giotto's in der Mariencapelle der Arena zu Padua erinnern so lebhaft an Taddeo's Handwerk, daß sie wohl auf seine Rechnung gesetzt werden dürf-

*) Ciachi in seinem Guida di Volterra 1832 gibt 1418 an; ich sah 1833 das Bild, ohne eine Spur der 8 entdecken zu können.

**) Vasari L.M. II, 220 f.

ten. Dagegen ist es erwiesen, daß er im Campo Santo zu Pisa das ihm zugeschriebene Bild nicht gemalt hat.*)

Taddeo hatte einen Portugiesen, Alvaro Pires zum Schüler, von welchem in der Kirche zu Fossabanda bei Pisa ein Altarbild zu sehen ist, Madonna in trono mit Engeln und Heiligen in Lebensgröße, mit der Unterschrift: Alvaro Pirez da Evora Pintor.

Hat man fast allgemein die Bedeutung Taddeo Bartoli's überschätzt, so hat man die Leistungen seiner Nachfolger in gleicher Weise zu gering geachtet, indem man sie als Zeugnisse des Verfalls der sienesischen Malerschule aufführt. Gewiß ist, daß, wenn von Siena aus ein Einfluß ausgeübt worden, auf die Schulen Umbriens und der Mark Ancona, er nur von solchen Malern des 15. Jahrhunderts ausgehen konnte, deren Kunstgefühl und Tiefe des Gemüths in näherer Beziehung zu jenen steht, als das leichtfertige und leichtwiegende Talent Taddeo's.

Einen gegründeteren, und dennoch nicht wirklich genügenden Anspruch würde schon Domenico di Bartolo haben, den Vasari mit Unrecht einen Neffen und Schüler des Taddeo Bartoli nennt.**) Domenico Bartoli Ghezzi war um den Anfang des Jahrhunderts in Asciano geboren, 1428 in der Malergilde von Siena, und wird nach 1449 nicht mehr in den Urkunden gefunden.

In der Sammlung der Akademie ist ein Bild mit der Madonna, wie sie in halber Kniebeugung das Kind vor sich hält, von fünf musicierenden Engeln umgeben. Ueber ihr eine Krone mit einem flatternden Bande, darauf geschrieben ist: AVE STELLA MI-

*) S. u. a. meine „Beiträge zur neuern Kunstgeschichte 1835 p. 129.

**) v. Rumohr a. a. O. II, 222 nennt ihn sogar einen Bruder. Namen und Herkunft sind genau angegeben im Contract für das Altarbild in Asciano. Doc. II, 171.

CANS GEMMAQUE PRETIOSA. Zu Füßen der Jungfrau iſt ſodann noch zu leſen: O DECUS O SPETIES O STELLA SUPREMI ETERIS EXAUDI MISEROS FAMULOSQUE DEPRECANTES. DOMINICUS DOMINI MATREM TE PINXIT ET ORAT. ANNO MCCCCXXXIII. Es beſteht kein Zweifel, daß der hier genannte Dominicus Domenico di Bartolo iſt. Das Bild verbindet mit einem feinen Sinn für ſchöne Formen eine ſorgfältige Ausführung; iſt aber beeinträchtigt durch ungeſchickte Bewegung und Mattigkeit des Ausdrucks, die durch das blaſſe Colorit noch ſichtbarer gemacht iſt.

Ein Zufall ſcheint ihm ſeine Bahn geöffnet zu haben. Die Sieneſen wollten das Andenken an den Beſuch des Kaiſers Sigismund in Siena durch ein Bildniß deſſelben mit ſeinen Räthen im Dom ehren, hatten aber keine Vorlage. Da hörten ſie, daß ein gewiſſer Domenico „eine Statue oder Zeichnung" nach dem Kaiſer gemacht habe und wandten ſich deßhalb an ihn. So ward ihm nicht allein 1434*) die Anfertigung des Gedenkbildes aufgetragen, ſondern danach auch die Ausmalung der Domſacriſtei, mit den Geſchichten der HH. Anſanus, Victor und Savinus,**) die er zwiſchen 1435 und 1439 ausführte. 1437 malte er ein Altarbild für S. Agoſtino in Aſciano, eine Madonna in trono zwiſchen Heiligen, dazu die Verkündigung und den ſegnenden Gott Vater in den Giebeln, das noch in der Kirche, jedoch in ſeine Theile zerlegt, aufbewahrt, und von Crowe ꝛc.***) ſehr gerühmt wird.

---

*) Doc. Sen. II. p. 161. 2. Es iſt die Fußbodenplatte im Dom beim Altar des Sacramentes mit der ſitzenden Geſtalt des Kaiſers, umgeben von ſeinen Räthen, die allgemein für Carl IV. gegolten hat.

**) Doc. II, 172. Sie ſind im 16. Jahrhundert bei einer Feuersbrunſt zu Grunde gegangen.

***) III. p. 54. Das Mittelbild ſteht über dem Hauptaltar, der Reſt über dem 1. Altar rechts. Milanesi, Doc. II, 172. not.

1438 malte Domenico ein Altarwerk für den Convent Sta. Giuliana in Perugia, wo es — wegen ſtrenger Clauſur dieſes Kloſters — zur Unſichtbarkeit für die Außenwelt verurtheilt war; bis mit der Aufhebung der geiſtlichen Corporationen (wo nicht ſchon früher) ſeine Erlöſungsſtunde ſchlug und die Akademie von Perugia daſſelbe in ſeine Sammlung aufnehmen konnte. Es iſt fünftheilig, mit ſpitzbogigen Tafeln und ſpitzwinkeligen Giebeln. Die Figuren, von 1/3 Lebensgröße, ſtehen auf Goldgrund. Im mittelſten Bild ſitzt Maria auf einem Seſſel und hält das mit Kleid und Mantel angethane Kind auf dem rechten Schooß und nimmt mit der linken Hand die Stifterin eine Dominicanerin (in ganz kleiner Figur) unter ihren Schutz, während das Chriſtuskind, ein vollrunder blonder Lockenkopf, den prieſterlichen Segen ertheilt. Unter den Füßen der Madonna iſt eine Bandrolle angebracht mit der Inſchrift: DOMINICUS BARTOLI DE SENIS ME PINXIT; und im untern Theil des Rahmens ſteht: HOC OPUS FECIT FIERI DOMINA ANTONIA FILIA FRANCISCI DE DOMO BUCHOLIS. ABBATISSA ISTIUS MONASTERII INN ANNO D. MCCCCXXXVIII. DE MENSIS MAI. Auf den Seitentafeln zur Rechten ſtehen die HH. Johannes Bapt. und Benedictus, zur Linken die HH. Giuliana und Bernhardus. Die Giebelbilder enthalten Chriſtum inmitten der Verkündigung und Petrus und Paulus. Die Predellenbilder, von beiden Seiten nach der Mitte geordnet, haben das Leben des Täufers zum Gegenſtand, von links nach rechts: Johannes als Knabe geht in die Wüſte, ſeine Predigt vor dem Volke, das Gaſtmahl des Herodes mit dem Tanz ſeiner Tochter; von rechts nach links: Die Taufe Chriſti, die Gefangennehmung Johannis, ſeine Enthauptung und im Anſchluß an den Tanz der Herodiade die Darbringung des abgeſchlagenen Hauptes. Wohl ſind die Charaktere nicht bedeutend, die Motive ſchwach,

die Stellungen, wie die Zeichnung unſicher, das Gefälte ſtyllos, orgelpfeifenartig; aber die Ausführung, namentlich der kleinen Figuren, iſt ſehr ſorgfältig. Die Carnation iſt ſehr blaß mit gelblichen Schatten, die Gewänder haben ganze Farben.*)

Ums Jahr 1440**) mag Domenico die Ausmalung des Pellegrinajo des Hospitals della Scala in Siena begonnen haben mit Bildern, die noch größtentheils erhalten ſind und die ganzen Wände des großen Saales bedecken. Dieſe ſehr figurenreichen Gemälde mit lebensgroßen Geſtalten enthalten: Krankenpflege, Almoſenvertheilung, Eheſchließung eines Findlings, Ablaßertheilung durch den Papſt und Erweiterung des Hospitals. Im Jahre 1444 hatte Domenico noch 2 andere Bilder (eine weitere Almoſenſpende und eine Madonna della Miſericordia) hinzugefügt, die ſich indeß nicht erhalten haben. Weder Compoſition noch Styl der Zeichnung und Färbung vermögen ein lebhaftes Intereſſe zu erwecken. Es koſtet einige Anſtrengung, den vielen bunt zuſammengedrängten Figuren ihre Bedeutung abzufragen, da die Darſtellung arm an ſprechenden Motiven iſt. Koſtüme und Bildniſſe geben dieſen Gemälden einen mehr cultur- als kunſtgeſchichtlichen Werth; wohl aber bezeichnen ſie eine Abweichung von der herrſchenden Richtung der ſieneſiſchen Malerſchule, ohne indeß der gleichzeitigen florentiniſchen in ihrem gründlichen Naturſtudium zu folgen und ihre ſtrenge Zeichnung zum Vorbild zu nehmen.

Im Berliner Muſeum wird dem Domenico ein ziemlich großes Bild (Nr. 1122) mit der Himmelfahrt Mariä zugeſchrie-

*) Crowe ꝛc. III, 54. 55. ſchreiben dieſem Bilde eine einflußreiche Beziehung zur Entwickelung der umbriſchen Malerſchule zu, die, abgeſehen von ſeinem größern oder geringern Werth wohl ſchon durch die Unzugänglichkeit des Ortes ſeiner Beſtimmung erſchwert, wo nicht ganz verhindert war.

**) 1443 d. 23. Jan. waren bereits 5 Bilder beendigt. Doc. II. p. 173.

ben, das nach Inhalt und Anordnung — aber nicht im Styl — an die Himmelfahrt Mariä von Vecchietta im Dom von Pienza erinnert, die ihm als Vorbild gedient zu haben ſcheint. Mit den beglaubigten Gemälden Domenico's läßt es ſich nicht wohl in Uebereinſtimmung bringen.

Wollen wir wirklich den ſieneſiſchen Künſtlern des 15. Jahrhunderts einen unmittelbaren Einfluß auf die Entwickelung der umbriſchen Malerſchule zuſchreiben, ſo wird keiner dafür geeigneter erſcheinen, als der ebengenannte Vecchietta.

Lorenzo di Pietro de Giovanni di Lando, genannt Vecchietta (auch Vecchietto und Vecchietti), geb. 1402 in Caſtiglione di Valdorcia im Sieneſiſchen, geſt. 1480, war einer der begabteſten Künſtler ſeiner Zeit, gleich thätig und erfahren als Maler, Goldſchmied, Bildhauer und Architekt.*)

In gleichem Maße, als ich die Verdienſte Taddeo's und Domenico's überſchätzt habe finden müſſen, iſt Vecchietta's Bedeutung als Künſtler, nach meiner Anſicht, viel zu gering geachtet. Wenn in der History of painting in Italy, deren Verfaſſer dem Taddeo Bartoli eine hohe und einflußreiche Stellung anweiſen, von Vecchietta**) zu leſen iſt, „ſein kurzes, aber genügendes Lob ſei, daß er beſſer war, als Domenico di Bartolo in ſeinen letzten Werken", ſo iſt dies weder ein kurzes und genügendes, noch überhaupt ein Lob. Heißt es aber weiter: „falſche Anordnung, fehlerhafte Perſpective, ſchwache Formen, häßlich-alte Phyſiognomien, die Färbung, wenn auch durch die Zeit nachgedunkelt, doch matt und ohne Rundung", ſo trifft dies Urtheil, ſoweit es wahr iſt, die Zeit und Schule überhaupt, übergeht aber, wodurch Vecchietta ſich über beide erhebt: die großartige

*) Vgl. S. 127 f. wo aus einem Druckverſehen 1412 anſtatt 1402 ſteht.
**) Crowe ꝛc. III. p. 60.

Auffassung, die tiefe Empfindung, die begeisterte Stimmung, den seelenvollen Ausdruck, die liebevolle Ausführung.

Nach Taddeo Bartoli's Tode war er mit einem jüngern Kunstgenossen, Sano di Pietro, der gesuchteste Künstler Siena's. 1439 malte er, mit Beihülfe Sano's, eine Verkündigung für den Hauptaltar der Hospitalkirche della Scala in Siena; 1441 eine Madonna für die Sacristei dieser Kirche und über der Thür des Fremdenzimmers Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes und 3 Scenen aus dem Leben des Tobias; (1442 fertigte er für den Hauptaltar einen auferstehenden Christus, in bemaltem Holzschnitzwerk;) 1445 bemalte er die Thüren des Reliquienschreines im Hospital mit 25 Bildern aus dem Neuen Testament; 1446 scheint er einen großen Theil der Sacristei ausgemalt zu haben, dazu eine Madonna della Misericordia, und eine Processions-Fahne für die Schuljugend; 1448 fügte er zu den in der Sacristei ausgeführten Bildern noch 10 neue, aus dem A. und N. Testament und heilige Gestalten, alle erst in neuester Zeit von der aufgestrichenen Tünche befreit.*)

1449 wurden ihm 4 Gewölbe der Kirche S. Giovanni auszumalen übertragen, wo er die Verkündigung, die Transfiguration, und die Geißelung; die Taufe, die Sündenvergebung, Christus und Maria in der Himmelsglorie; ferner Christum im Weltgericht darstellte; während der übrige Theil der Kirche von andern Händen ausgeführt worden ist.**)

In der Galerie der Uffizien zu Florenz ist eine aus

*) In einer Ecke liest man: URBANO EQUITE D. AECCELLENTISSIMO HUIUS SANCT. PRAEFECTO LAURENTIUS PETRI FILIUS SENENSIS HOC SACRARŪM UNDIQUE VERSUM PICTURIS HONESTAVIT MCCCCXLVIIII.

**) Die urkundlichen Nachrichten von diesen Arbeiten gibt Milanesi, Doc. II. p. 369. Es ist mir, aller Anstrengungen ungeachtet, nicht gelun-

einem Triptychon in eine quadratiſche Form gebrachte, ziemlich ſtark beſchädigte Tafel mit der Madonna in trono zwiſchen den HH. Bartholomäus und Jacobus zur Rechten, Andreas und Laurentius zur Linken, dazu vor ihr auf den Knieen S. Dominicus und ein gekrönter Heiliger mit einem goldnen Weihgeſchenk in der Hand, als einer der h. drei Könige angeſehen. In der alten Einfaſſung ſind mehre kleine Heiligenfiguren angebracht; dazu die (über der urſprünglichen erneute) Unterſchrift: OPUS LAURENTII PETRI SENENSIS MCCCCLVII. QUESTA TAVOLA LHA FATTA FARE GIACOMO DANDREUCCIO SETTAJUOLO P. SUA DEVOZIONE. Das Bild iſt auf Goldgrund, die Geſtalten haben $^2/_3$ Lebensgröße. Die Gewänder ſind ſehr bunt, haben auch wohl durch Reſtauration an Form und Harmonie verloren.

An der Unterſchrift darf die Form der Widmung nicht unbeachtet bleiben. Als Motiv der Stiftung wird nicht das herkömmliche, allgemeine „pro anima“ (für der Seele Errettung aus dem Fegefeuer), ſondern „pro devozione“ (aus Ergebenheit) angegeben, in unleugbarer Abſchwächung der ſtrengkirchlichen Anſchauungsweiſe. Wir werden denſelben Ausdruck bei andern Werken Vecchietta's in der Unterſchrift wiederfinden, ſo daß wir ſchwerlich irren, wenn wir dieſe Umwandlung dem Geiſte der Renaiſſance anrechnen, der ſelbſt in Kunſtdarſtellungen altgeheiligten Styls einzudringen verſtanden hat.*)

In wie hohem Anſehen Vecchietta in Siena ſtand, geht aus

gen, eine derſelben zu ſehen; auch in die Kirche S. Giovanni bin ich nicht gekommen, meine Angabe habe ich von Crowe ꝛc. III, 61. not. 3 genommen. Die Herausgeber des Vaſari L. M. IV. p. 211. 1 ſagen dagegen, daß die 12 Apoſtel daſelbſt von Vecchietta gemalt ſeien.

*) Es bleibt dahingeſtellt, ob der Beſchluß des Conciliums von Florenz 1439, nach welchem der orientaliſchen Kirche (zu Gunſten der Vereinigung mit der occidentaliſchen) das Dogma vom Fegefeuer erlaſſen worden, zu der bezeichneten Umwandlung mitgewirkt hat.

einem Briefe der Commune vom 28. März 1460 an M. Goro Loli Piccolomini hervor, in welchem derselbe in den wärmsten Ausdrücken angegangen wird, dem Papste Pius II. für den Neubau seiner Loggia in Siena Vecchietta als Architekten zu empfehlen.*) Wahrscheinlich war die Arbeit an Antonio Federighi, der bereits 1456 mit der Anfertigung von Statuen für die Halle beschäftigt war, schon vergeben, wenigstens in der Entschließung des Papstes, so daß Vecchietta sie nicht erhielt; wohl aber wurden ihm zwei Statuen (Petrus und Paulus) für die Loggia übertragen**) und bald darauf ein Altargemälde für den zur Zeit im Bau begriffenen Dom von Pienza.

1461 erhielt Vecchietta mehre Aufträge von der Commune zu Malereien im öffentlichen Palast. Daselbst sieht man in einer mosaikartig eingefaßten Nische an einem Pfeiler vor der Capelle eine heilige Katharina von Siena. Sie hat individuelle, etwas ältliche Züge; doch ist der Styl der Zeichnung allgemein gehalten; die Carnation ist blaß mit röthlich grauen Schatten, die Modellierung sehr leicht: In der gesenkten Linken hält sie ein Buch; mit der Rechten drückt sie eine Lilie an die Brust. Die Unterschrift lautet: OPUS LAURENTII PETRI SENENSIS. DIE XXVIII IUNII MCCCCLXI. — An einem zweiten Pfeiler desselben Raumes ist in gleicher Weise der Ausführung der H. Bernhardin gemalt, von welchem sich eine Wiederholung in der Sammlung der Akademie (Nr. 200) befindet. Alle drei Bilder haben ein ganz übereinstimmendes Gepräge. Feierliche Haltung, größte Einfachheit und Wahrheit im Ausdruck und Anspruchlosigkeit im Vortrag, so daß sie fast nur den Eindruck von grau in grau gemalten Figuren machen.***)

*) Milanesi, Doc. II. p. 408.

**) Doc. II. p. 311. Vgl. auch p. 310.

***) Die Jahrzahl unter dem H. Bernhardin (MCCCCL...) hat wahr-

In der Sala dell' ajuto Bilanciere des öffentlichen Palaſtes malte Vecchietta eine Madonna della Miſericordia, die erſt neuerdings wieder von der Tünche befreit worden, unter der ſie begraben gelegen.*) Sie hat das Kind im Arm; 2 Engel halten eine Krone über ihrem Haupt, zwei andere breiten ihren Mantel aus, unter welchem die Gemeinde von Siena Schutz ſucht. Die HH. Sabinus, Hieronymus, Petrus, Katharina, Laurentius, Anſanus, Martinus und Bernhardinus umgeben ſie von beiden Seiten; ein ſingender Engelchor ſchwebt über ihnen.

In dieſe Zeit nun fällt wohl Vecchietta's ſchönſtes Gemälde, das Altarbild für den Dom von Pienza, jenem in öder, unfruchtbarer Berggegend, ſüdlich von Siena gelegenen, ſehr unwirthlichen, von Papſt Pius II. in eine Stadt verwandelten Dorfe, wo es den Altar des linken Kreuzſchiffs der prachtvollen Kirche ſchmückt.

Ueberraſchend iſt der Eindruck dieſes in Gold und glänzenden Farben ſtrahlenden Bildes, das man einem frohlockenden Hymnus auf die Himmelfahrt Mariä vergleichen kann. Auf Wolken ſitzend, von Cherubim getragen, ſchwebt die heil. Jungfrau zum Himmel empor, wo Chriſtus im goldenen Strahlenglanz mit ausgebreiteten Armen ſich neigt, die Verklärte zu empfangen, und Propheten des Alten Bundes, der königliche Ahnherr unter ihnen, herbeiſchweben zur Begrüßung. Weiß und golddurchwirkt iſt ihr Kleid, von lichtem Goldſtoff ihr weiter Mantel, der den Kopf und die ganze Geſtalt umſchließt. Die Hände hat ſie vor der Bruſt ſich leiſe berührend erhoben; wie die ganze Figur, ſo iſt auch der Kopf ohne Wendung von vorn genommen, das Geſicht im reinſten Oval, der Blick gradaus

ſcheinlich ihren Schluß verloren und wird dieſelbe, wie bei der H. Katharina geweſen ſein.

*) Wobei freilich einige Uebermalungen nothwendig geworden.

gerichtet; im Typus der byzantiniſchen Tradition ſich anſchließend, ohne beſonders ſprechenden Ausdruck ſei's der Andacht und Demuth, oder freudiger Erhebung und Seelenſeligkeit. In höchſt eigenthümlicher Weiſe wird ſie von einer Engelſchaar umtanzt, die, zu ihren Füßen zum Kranz verbunden, ſie ſingend und muſicierend umſchweben, und an die ſich noch andere über ihnen mit Trommeln und Trompeten anſchließen. Es ſind blondgelockte lange Figuren von etwa $^1/_3$ Lebensgröße, mit lieblichen, blühenden Angeſichtern, in langen Gewändern von kräftigen Farben. Am leeren Sarkophag ſitzt von den Zwölfen nur Einer, wahrſcheinlich Thomas, welcher der Entſchwindenden andächtig nachſchaut. Das Bild iſt in einer faſt miniaturartigen Behandlung ausgeführt und wohl erhalten. Auf den Seitenbildern ſind die HH. Pius, Lucia, Auguſtinus und Anaſtaſia, charakter- und ausdrucksvolle Geſtalten in $^2/_3$ Lebensgröße, abgebildet. Die Unterſchrift iſt durch ein vorgeſetztes Marmortabernakel verdeckt, doch hat ſie Ettore Romagnoli in ſeinen Biografie degli artisti Senesi (MS. in der öffentlichen Bibliothek von Siena) leider! nur ohne Jahrzahl mitgetheilt, wonach ſie lautet: OPUS LAURENTII PETRI SCULPTORIS DE SENIS.

Das Glück hat es gefügt, daß wir von dieſem Altargemälde eine vollkommen genügende Anſchauung gewinnen können, ohne den beſchwerlichen Weg nach Pienza zu machen. Vecchietta hat — wahrſcheinlich als Hausaltarbild — das Bild von Pienza in verkleinertem Maßſtab wiederholt und zwar in liebevollſter und vollendetſter Ausführung mit einigen kleinen Veränderungen, namentlich an den Seitenbildern, in denen er eine ganze Schaar von Heiligen aufgeſtellt. Dieſes Bild, ein wahres Juwel der ſieneſiſchen Malerſchule des 15. Jahrhunderts, befindet ſich in der Pinakothek zu München, Cabinet XIX. fälſchlich als Gentile da Fabriano, ſpäter als Mini

bezeichnet.*) Die Heiligen der Seitenbilder, sowie die in der Höhe eingefügte Verkündigung mit kleinen Figuren, sind nur untertuscht.

In S. Niccolo di Valdorcia ist eine mit Vecchietta's Namen bezeichnete Tafel mit der Madonna in trono zwischen den HH. Nicolaus und Florian, Johannes B. und Blasius, in der Predella die Verkündigung und Wundergeschichten der HH. Nicolaus und Blasius.**)

Gegen das Ende seiner Tage war Vecchietta vorzugsweis mit Bildnereien in Erz und Silber beschäftigt. Gleichzeitig war er für eine ewige Ruhestätte für sich und die Seinen besorgt und erbaute sich im Spedale della Scala zu Siena eine Grabcapelle. Er fertigte dafür ein Tabernakel mit einer Broncestatue des auferstandenen Christus, welche die Unterschrift trägt: LAURENTII PETRI PICTORIS ALIAS VECCHIETTA DE SENIS P. SUA DEVOTIONE FECIT HOC OPUS MCCCCLXXVI.***) Das Altarbild, das Vecchietta für diese seine Grabcapelle gemalt, eine Madonna in trono mit dem Kind auf dem Schooß, in goldner cassettierter Nische, zwischen Petrus und Paulus neben dem Thron, und Cosmas und Damianus zu ihren Füßen knieend, ist ein letztes schönes Zeugniß seiner großartigen Auffassung und stylvollen Zeichnung. Es befindet sich jetzt, — leider! in sehr beschädigtem Zustande — in der Sammlung der Akademie (No. 195). Seine Unterschrift lautet: OPUS LAURENTII PETRI SCULTORIS ALIAS VECCHIETTA OB SUAM DEVOTIONEM.

*) Abbildung in meinen „Denkmalen" ꝛc. II, 4 von mir irrig dem Taddeo Bartoli zugeschrieben zu einer Zeit, da ich das Bild in Pienza noch nicht gesehen.

**) Vasari L. M. IV, 212. not.

***) Das Tabernakel steht seit 1506 im Dom; s. o. p. 128, die Statue des Christus auf dem Hochaltar der Hospitalkirche.

Zeitgenoſſe und zeitweis Mitarbeiter Vecchietta's war Anſano (oder gewöhnlich Sano) di Pietro di Domenico di Pepo, geb. 1406, geſt. 1481.*) Er war ein Schüler von Stefano di Giovanni gen. Saſſetta, von welchem die große Krönung Mariä über Porta Romana in Siena iſt, über deren Ausführung er 1449 ſtarb, eine ziemlich handwerksmäßige Arbeit im alterthümlichen Styl, 6 mal 6 Heilige hintereinander in Reihen geſtellt an jeder Seite der Krönung, deren Vollendung nach des Meiſters Tode Sano 1460 übernommen.

Sano di Pietro war einer der fruchtbarſten, aber auch handwerksmäßigſten Maler ſeiner Zeit. Nachklänge aus dem 14. Jahrhundert, wie ſie bei Taddeo Bartoli und Vecchietta noch zu ſpüren ſind, kommen bei ihm nicht, oder nur ſehr entfernt, vor, dagegen aber auch kein Eindringen in die Formen der Natur, oder in die Zeichnung der Charaktere und den Ausdruck der Empfindung. Er liebt runde Köpfe, kleine Geſichtszüge, lange Finger, lichte, bunte Farben ohne Stimmung und Modellierung. Gewiſſe weichliche Bewegungen und ſüße Mienen haben ihn zum „Angelico von Siena" gemacht, auch ſcheut er ſich nicht, hin und wieder Motive und Geſtalten Fieſole's in ſeine Bilder überzutragen; aber er kommt nicht über eine oberflächliche monotone Nachahmung hinaus. Wirklicher Schönheitsſinn, ſelbſt in der Richtung des Symon Martini, der ſogar hie und da die Oberhand gewinnt, iſt ihm indeß nicht abzuſprechen; nur daß ihm die künſtleriſche Durchbildung fehlt. Von ſeiner ungewöhnlichen Fruchtbarkeit ſich zu überzeugen, genügt ein

*) Im Vaſari L. M. VI. p. 183. 1 wird aus dem Taufregiſter angeführt: „Sano di Pietro di Domenico di Pepo fu battezzato ai 2 di dicembre 1405. — Milanesi, Doc. II. p. 279 not. behauptet nach ſichern Nachrichten, er ſei 1406 geboren und 1478 (nicht, wie Sano ſelbſt angibt 70, ſondern) 72 Jahre alt geweſen. Sein Todesjahr iſt im Necrologio di S. Domenico di Siena feſtgeſtellt. Vaſari L. M. VI. p. 349.

Gang durch die Sammlung der Akademie in Siena, in welcher 47 meist größere Altarbilder von ihm aufgestellt sind. Und noch sind in Siena und in Kirchen und Klöstern des Landes überall Werke von seiner Hand zu finden, ungerechnet so viele, die über die Alpen gegangen.

Aus dem aufgehobenen Convento di S. Girolamo in Siena ist ein großes fünftheiliges Altarwerk, mit der Unterschrift: OPUS SANI PETRI DE SENIS MCCCCXLIIII in die Sammlung der Akademie gekommen (No. 157): Madonna in trono von 6 Engeln umgeben und angebetet von einem knieenden Heiligen; zur Rechten die HH. Dominicus und Hieronymus, zur Linken Augustinus und Franciscus. Darüber in kleinen Figuren der segnende Heiland, die Verkündigung und verschiedene Heilige. — Aus gleicher Zeit scheint auch das, ebenfalls ursprünglich in S. Girolamo befindliche dreitheilige Altarwerk mit achttheiliger Predella (Nr. 158, 159) zu sein. Das Bild hat fast denselben Inhalt; nur daß in der Predella Geschichten der HH. Cosmas und Damianus, nebst einigen Heiligen in Halbfiguren dargestellt sind.

Ein anderes seiner frühesten Altarwerke ist ein Triptychon von 1447 (in der Akademie Nr. 251): Madonna in trono mit den HH. Bartholomäus und Lucia; auf den Seitenbildern die HH. Johannes B., Georg, Antonius Abb. und Katharina v. A. Die Unterschrift lautet: SANUS PETRI PINXIT. MCCCCXLVII.

Ansprechender, und vielleicht Sano's gelungenste Arbeit ist das große Wandgemälde von der Krönung Mariä in der Sala del Tribunale di Bicherna im öffentlichen Palast zu Siena. Die feierliche Handlung geht im Himmel vor, wo auf einem großen Thron, den Engelschaaren umgeben und Heilige des Alten und Neuen Bundes beiderlei Geschlechts in großer Zahl, Christus seiner Mutter die Krone des ewigen Lebens auf's Haupt

ſetzt; und wobei neben dem faſt halbkreisrunden Bilde die HH. Katharina und Bernardino als Zeugen ſtehen. Das Bild, bei welchem der Verſuch des Künſtlers, den großartigen Styl Symons ſich anzueignen, unverkennbar iſt, trägt die Unterſchrift: OPUS SANI PIETRI DE SENIS MCCCLXV.*) Noch bedeutender erſcheint mir das überlebensgroße in Fresco auf Goldgrund gemalte Bild der H. Katharina in der Stanza del Segretario deſſelben Palaſtes. Die Heilige ſteht vor uns, einen ſchwarzen Mantel über dem weißen Kleid, einen weißen Schleier über dem Haupt und Hals, Lilien in der Rechten, in der Linken ein Buch. Ihre edle Haltung, ihr ſanfter Ausdruck, ihr ſchönes Antlitz erinnern lebhaft an Vecchietta's Heilige in demſelben Palaſt.**)

Aus der Kirche der h. Patronilla ſtammt das fünftheilige Altarwerk in der Sammlung der Akademie (Nr. 148 u. 149), das die Unterſchrift trägt SANI PETRI PINXIT † QUESTA TAVOLA A FATA FARE SUORA BATISTA DI BENEDETTO DE' NOBILI DA LITIANO MCCCCLXXVIIII. Umgeben von 14 muſicierenden und ſingenden Engeln entſchwebt die h. Jungfrau zum Himmel. Auf der Erde knieen (in kleinen Figuren) die beiden Johannes und eine Nonne. Die Seitentafeln enthalten die heilige Katharina von A., Michael, Hieronymus und Lucia. Auf der ſiebentheiligen Predella ſind außer der Geburt und dem Tode Chriſti noch Chriſtus und die Samariterin, Chriſtophorus und Wunder der Heiligen Michael, Petrus und Lucia abgebildet.

Iſt es ſchon nicht leicht, vor den Bildern Sano's in der Akademie Stand zu halten, ſo ſteigert ſich der Unmuth, wenn man deren in Kirchen des Landes, etwa in S. Quirico, in

*) Della Valle Lett. Sen. II. p. 230 lieſt MCCCCXLV.

**) Eine Unterſchrift habe ich unter dem Bilde nicht geſehen; doch iſt die nahe Verwandtſchaft mit der Krönung deutlich.

Pienza u. ſ. w. antrifft. Im linken Kreuzſchiffe des Domes von Pienza iſt eine Madonna zwiſchen Heiligen und einigen Nebenbildern, mit der Inſchrift SANIS PETRI, ein Bild deſſen kindiſch unvollkommene Zeichnung und Mangel an Gefühl ſelbſt ſeine mittelmäßigſten Leiſtungen in Siena überbietet. Den Geſtalten fehlt der Oberkopf und jedes Maß; die Carnation iſt grau mit aufgelegtem Roth; die Farben ſind handwerkmäßig von oben bis unten ohne Unterſchied der Lichtwirkung aufgetragen; der Engel der Verkündigung, deſſen langer Hals den ſchweren Kopf nicht halten kann, trägt den Lilienſtengel wie einen Strauch über der Achſel ꝛc.*)

Sano di Pietro hat ſich auch mit Miniaturmalerei beſchäftigt. In der öffentlichen Bibliothek von Siena findet man Miniaturen ſeiner Hand in den Statuti dell' Università dei Mercanti vom J. 1472,**) und im Breviario der Nonnen von S. Chiara; ſowie vornehmlich im Antifonario Nr. XIII. Auch die Dombibliothek beſitzt in einigen Handſchriften Miniaturen ſeiner Hand.

Gregorio di Cecco di Luca war der Adoptivſohn von Taddeo Bartoli und mag dieſem das Feſthalten am alterthümlichen Styl zu verdanken haben; im Feingefühl hat er ihn übertroffen, aber in mangelhafter Formenkenntniß hält er gleichen Schritt mit ihm. In der Servitenkirche zu Siena rechts vom Eingang iſt ein Frescobild von ihm: Maria, die ſich der armen Seelen im Fegefeuer erbarmt. Ungeachtet der unvollkommenen Zeichnung und der nicht richtigen Bewegung macht die ganz in Weiß gekleidete Geſtalt mit dem milden, lieblichen Ausdruck ihrer

*) Ausführliche Nachweiſung über Sano's Arbeiten, auch in ciſalpiniſchen Sammlungen, geben Crowe ꝛc. III. p. 78 f.

**) Abgebildet in Bonnard's Opera del Costume de' Secoli XI—XV. Uebrigens vgl. Vaſari L. M. VI. p. 183 f.

ſchönen Formen eine angenehme Wirkung, mit welcher ſich auch die armen Seelen begnügen müſſen, da eine Aenderung ihrer Lage nicht angezeigt iſt. Und daß dieſe nicht beſonders angenehm iſt, hat der Maler auch angedeutet, indem er der h. Jungfrau einen Engel zur Begleitung gegeben, der ihren Mantel vor den auflodernden Flammen des Fegefeuers ſchützt. — In derſelben Kirche über dem erſten Altar links iſt von Gregorio, mit der Jahrzahl 1420 bezeichnet, ein faſt ganz im byzantiniſchen Styl gehaltenes Madonnenbild, ſogar mit Goldſtreifen auf den Gewändern. Doch ſegnet das buntbekleidete Chriſtuskind nach abendländiſchem Ritus. — In der Sacriſtei des Domes wird ein Bild Gregorio's aufbewahrt, eine Madonna, die dem Kinde die Bruſt reicht. Ganz in byzantiniſcher Weiſe von Halbfiguren muſicierender Engel über einander umgeben und in einen weiten mit Goldſtrichen überdeckten Mantel gehüllt hockt ſie in halber Kniebeugung am Boden. Das Kind, das in der Rechten ein Vögelchen, mit der Linken die Mutterbruſt unſanft preßt, macht ziemlich heftige Bewegungen, während die jungfräuliche, liebliche Mutter wehmüthig auf daſſelbe niederblickt. Es trägt die Unterſchrift: GREGORIUS DE SENIS PINXIT HOC. ANNI DOMINI M. CCCC. XX. III.*)

Giovanni di Paolo, der bereits 1423 als Maler genannt wird und kurz nach 1481 geſtorben zu ſein ſcheint, ging in den Spuren des Sano di Pietro, war ihm auch an Fruchtbarkeit ziemlich gleich, wie man an den zahlreichen Werken von ihm in der Sammlung der Akademie ſehen kann. Hier ſieht man u. A. von ihm eine Predella mit dem Jüngſten Gericht in kleinen Figuren vom J. 1445 (Nr. 139), urſprünglich in der Capella degli Guelfi in S. Domenico; ferner eine Altartafel

*) Abgebildet bei Roſini a. a. O. Bd. 3. p. 19.

(Nr. 237) vielleicht aus der Kirche des Hospitals*) mit Madonna in trono, vielen Heiligen und der Verkündigung. — Eine Tafel mit den Heiligen Bernhardinus, Franciscus, Clara und Ludwig von Toulouse in halber Lebensgröße, ferner mit den kleinen Halbfiguren von Paulus und Hieronymus in Formellen (Nr. 140) hat die Unterschrift: OPUS JOHANNIS PAULI DE SENIS MCCCCLIII. Die III. Decembre. In diesen wie den übrigen Tafeln der Akademie zeigt sich Giovanni di Paolo auffallend schwach und geistlos in Figuren und sehr wenig besser in den kleinen des Jüngsten Gerichts, einer ganz zerstreuten Composition, mit von Fiesole entlehnten, aber plump angewendeten Motiven und sehr roher Ausführung. Sehr viel besser ist auch das Altarbild der letzten Capelle neben dem Chor in S. Domenico nicht, Madonna in trono im weißen Kleid, den hellblauen Mantel über den Kopf gezogen, das halbbedeckte, freundlich segnende Kind, sichtlich gelangweilt, auf dem Schooße haltend. Hinter ihr stehen je 2 blonde, weißgekleidete, blumenbekränzte Engel mit Lilien; vor ihr knieen die HH. Jacobus und Johannes Evangelista, letzter als Greis mit weißem Haupt- und Barthaar; und hinter diesen stehen ein h. Papst, und Sebastian, ganz mit Pfeilen gespickt und sehr mager. Trocken und hart ist die Zeichnung, licht und bunt die Färbung, unbedeutend und unsicher der Faltenwurf, wie jede Form. Doch sind einige Köpfe ausdrucksvoll andächtig. In der Lunette ist eine Anbetung der Könige, zwar beschädigt, aber in glänzenden Farben, die dem Maler für seine Zeitcostüme nöthig erschienen. Auffallend sind die Contraste des demüthig die Füße des Kindes küssenden greisen Königs und der gründlich gleichgültigen Miene der Mutter und der Neugierde Josephs. Besonders ungeschickt sind die Pferde gezeichnet und doch erinnert das Bild an Benozzo Gozzoli.

*) Milanesi, Doc. II. p. 241 vom 11. April 1447.

Die Herausgeber des Vaſari L. M. rühmen Giovanni di Paolo beſonders als Miniaturiſt, und ſchreiben ihm eine Anzahl ſehr feiner Initialen in einem Antifonario der öffentlichen Bibliothek in Siena zu.

Dem Giovanni di Paolo nahe verwandt iſt Giovanni di Pietro, von dem an der Rückſeite des Hochaltars in der Servitenkirche zu Siena ein Bild iſt mit der Unterſchrift: OPUS JOHANNIS DE PETRI AS. MCCCCXXXVI; eine Madonna della Miſericordia mit der Gemeinde unter ihrem lichtblauen Mantel, die Frauen mit einer heiligen Nonne zur Rechten, die Männer mit einem Heiligen zur Linken. Sie iſt ganz von vorn genommen, hat ein feierliches, ausdrucksloſes, weißes Geſicht mit rothen Wangen und Lippen, und einen kleinen feſtgeſchloſſenen Mund; ein weißes Tuch über Kopf und Hals und eine Art Stola über dem zinnoberrothen Kleide. Hinter ihr ſtehen an jeder Seite zwei weißgekleidete flügelloſe Engel. Zeichnung und Ausführung ſind im ältern Styl gehalten.

Ein Genoſſe des Giovanni di Pietro war Matteo di Giovanni di Bartolo, gewöhnlich Matteo di Siena genannt*), geb. um 1435, geſt. 1495. Matteo war einer der am meiſten beſchäftigten ſieneſiſchen Maler und viele ſeiner Werke ſind erhalten. Seine Zeichnung iſt hart, in den Umriſſen ſcharf, in der Modellierung flach, ſeine Färbung iſt trocken — und doch iſt er eine bedeutende künſtleriſche Erſcheinung, wie er denn auch den Ehrennamen des ſieneſiſchen Ghirlandajo erhalten hat. Liegt auch darin eine Ueberſchätzung Matteo's, ſo iſt doch damit auf ſein weſentliches Verdienſt hingedeutet: er hat wirklich ſein Auge auf die Natur gerichtet und ſeinen Geſtalten individuelle Züge gegeben, die man bei ſeinen Zeit- und Kunſtgenoſſen vergeblich

*) Milanesi Doc. II. p. 279 und 373.

ſuchen würde. Dabei hat er ſich das Erbtheil der ſieneſiſchen Schule, den Schönheitsſinn, bewahrt und läßt ſich nur zuweilen zu gezwungener Zierlichkeit der Bewegungen, mehr aber noch durch den Eifer für lebenswahren Ausdruck zu wirklicher Unſchönheit verleiten. Dies iſt namentlich bei dem mehrfach von ihm behandelten Gegenſtand des bethlehemitiſchen Kindermordes der Fall.

In der Sammlung der Akademie (Nr. 179) iſt eine Madonna in trono von vier Engeln umgeben, mit der Unterſchrift: [MATHAEUS] JOHANNIS DE SENIS PINSIT MCCCCLXX. Das Bild war urſprünglich in der Servitenkirche und iſt, ungeachtet mancher Beſchädigungen, unter den guten Zeugniſſen für den Werth ſeines Urhebers anzuführen. — Freilich wird es durch ein anderes Werk ſeiner Hand in derſelben Sammlung (Nr. 175) weit überboten. Es iſt auch eine Madonna auf dem Thron, eine große, herrliche Compoſition auf Goldgrund! Das Kind im goldnen Kleidchen ſitzt auf dem Schooß der Mutter und ſieht ſehr verſtändig nieder zum H. Cosmas, doch ohne ihn zu ſegnen. Auch die Mutter iſt in Goldſtoff gekleidet und hat den blauen Mantel über den Kopf gezogen, doch aber die hohe Stirn frei gelaſſen. Von ungewohnter Weichheit iſt die Modellierung, die Carnation röthlich-grau, der Ausdruck kühl; der Typus mehr ſpitz, als rund. Die Cherubköpfe an der Thronlehne haben die Farbe des Lebens. Außer St. Cosmas umgeben den Thron die HH. Damianus, Sebaſtian und Galganus. Vier Engel von beſondrer Lieblichkeit, von denen zwei die Madonna krönen, ſtehen hinter ihr. Alle Motive ſind einfach wahr; die Zeichnung überraſcht durch Freiheit, Vollkommenheit und Formenkenntniß, ſowie das Ganze durch einen großen Styl, der an den lombardiſchen ſtreift.*)

*) Entſtehungszeit und Herkunft dieſes Bildes ſind nicht bekannt.

Bei der Brüderschaft der Madonna della Neve zu Siena ist ein Altarwerk Matteo's, Madonna in trono umgeben von 16 Blumen bringenden Engeln nebst den HH. Petrus, Paulus, Laurentius und Katharina in Lebensgröße; mit der Unterschrift: OPUS MATEI DE SENIS MCCCCLXXVII.*)

Matteo hatte den Werth einer strengen, symmetrischen Anordnung zu gut erkannt, als daß er sich davon hätte lossagen mögen. Auch wußte er sie glücklich mit der pyramidalen Richtung zu verbinden, wie wir namentlich an dem Altarbild der H. Barbara in S. Domenico sehen. Reich in rothen Goldbrokat und Weiß gekleidet sitzt die Heilige auf einem prächtigen Thron in der Mitte des Bildes, in der Rechten einen Palmenzweig, mit der Linken das Modell eines Thurmes, das Sinnbild ihrer Gefangenschaft, auf dem Schooße haltend. Hinter dem Thron stehen zwei Engel, von denen der eine die Geige, der andere die Laute spielt. Zwei andere Engel schweben über ihnen und halten eine Krone über dem Haupt der Heiligen. Im Vorgrund zur Rechten des Thrones steht Katharina von Antiochien mit einem Buch in der Rechten, in welchem sie zu lesen scheint, zur Linken Magdalena. Der Haupteindruck des Bildes ist feierliche Pracht, durch den Goldgrund gesteigert; vollkommene, fast gegensatzlose Harmonie, andachtvolle Ruhe; fein ist die Zeichnung uud schön sind die Charaktere; ihr Ausdruck ist lieblich und würde es noch mehr sein, wenn die Zierlichkeit der Bewegungen, namentlich der Finger, nicht in Geziertheit ausgeartet wäre. In den Gewändern ist wenig Styl, und noch weniger Phantasie wahrzunehmen. Das Bild hat die Unterschrift: OPUS MATEI DE SENIS MCCCCLXXVIII.

*) Die dazu gehörige Predella mit der Legende von der Gründung von S. Maria maggiore zu Rom ist in Casa Sozzini zu Siena. Crowe ꝛc. III. p. 83 f.

Im öffentlichen Palaſt iſt von Matteo (zwar nicht mit ſeinem Namen, nur mit 1484, bezeichnet, aber unzweifelhaft) eine Madonna mit dem Kind und vier Engeln, ein ſehr liebliches, und wohlerhaltenes Bild.

Weniger glücklich iſt Matteo, wenn er Handlungen, zumal mit erregten Leidenſchaften darſtellen will. Und gerade ein ſolches Thema hat er mehrmals bearbeitet. In S. Agoſtino iſt ein mit ſeinem Namen und der Jahrzahl 1482 bezeichnetes Bild des bethlehemitiſchen Kindermordes. Es iſt ſehr roh in den Motiven; doch hat Matteo verſtanden, ſich noch in Grimmaſſen zu überbieten, als er den Gegenſtand 1491 für die Servitenkirche (4. Altar rechts) bearbeitete. Da ſitzt Herodes auf dem Thron und läßt das gräßliche Schauſpiel der Kinderermordung, dies Gedränge von Jammer, Grauſamkeit, Wuth und Verzweiflung vor ſeinen und zweier Beiſitzer Augen aufführen, von denen der Eine noch vergebens ſich angeſtrengt zu haben ſcheint, die armen Kleinen zu retten. Der widerwärtige Eindruck der Blutſcene wird noch verſtärkt, indem ſie der Maler durch Anwendung der modernen Zeittracht in die Gegenwart verſetzt hat.*)

Ein Altarbild im rechten Kreuzſchiff des Domes von Pienza, Maria in trono mit Engeln und Heiligen, iſt mit ſeiner Lebloſigkeit der Motive und Trockenheit der Zeichnung und Färbung nicht geeignet, die Eindrücke der letztgenannten Arbeiten Matteo's zu verwiſchen. Es hat die Unterſchrift: OPUS MATHEI JOHANNIS DE SENIS. Dagegen bewahrt die Akademie in Siena einige kleine Madonnenbilder von ihm (Nr. 176. 177. 178.), die man zu ſeinen beſſern Arbeiten zählen kann.

Es kann nicht als etwas Beſonderes auffallen, daß neben großen Kunſttalenten auch geringere zu Wort und That kommen;

*) Die Geburt Chriſti darüber iſt von Taddeo Bartoli.

es war und iſt ſo, und wird zu allen Zeiten ſo ſein! Seltener und zu erklären ſchwieriger iſt ein bedeutender Werthunterſchied bei demſelben Meiſter. In überraſchender Weiſe findet ein ſolcher ſich bei dem Maler Benvenuto di Giovanni di Maeſtro Meo di Guaſta, gewöhnlich Benvenuto di Guaſta genannt, geb. 1436,*) bei deſſen verſchiedenen Arbeiten die Urheberſchaft mehr als bei vielen andern der Beglaubigung durch Documente bedarf. Bald ſcheint er, aber in untergeordnetem Grade, dem Matteo verwandt; bald ſchwingt er ſich bis zu Vecchietta empor, daß man ihn ſelbſt mit Pietro di San Sepolcro verwechſeln könnte; bald hat er die Ausführung eines Miniaturmalers und ein anderes Mal iſt er flüchtig bis zur Rohheit. Jedenfalls aber gebührt ihm eine beachtenswerthe Stelle in der ſieneſiſchen Kunſtgeſchichte.

Viele ſeiner Arbeiten ſind zu Grunde gegangen;**) von den ihm ſchon 1455 übertragenen Decken- und Wandgemälden***) haben ſich nur dürftige Ueberreſte erhalten. Von den erhaltenen Werken dürfte das früheſte „die Verkündigung" in S. Girolamo außerhalb Volterra ſein, das die Unterſchrift trägt: OPUS BENVENUTI JOANNIS DE SENIS MCCCCLXVI. Der Engel kniet vor der h. Jungfrau, die ihn (auf einem Stuhl mit Cherubköpfchen) ſitzend empfängt; der ewige Vater, von Cherubim umkränzt, von Engeln getragen, gibt von der Höhe herab ſeinen Segen. S. Michael im Waffenſchmuck und S. Katharina v. A. ſtehen zu beiden Seiten. Die Compoſition iſt ſchwach, die Zeichnung nicht minder, die Formen ſind mager, die Gewänder durch Verzierungen aufgeputzt, der Ausdruck iſt ziemlich leblos, die Ausführung etwas unbeholfen fleißig, die Carnation kalt;

*) Vaſari L. M. VI. p. 186.

**) Milanesi, Doc. III. p. 80 gibt eine beträchtliche Zahl derſelben an.

***) Doc. III. p. 79.

nur der durch den Goldgrund verstärkte Gesammteindruck verräth den Zusammenhang mit einer guten Ueberlieferung.*)

Ueber dem Barbara-Altar Matteo's in S. Domenico zu Siena hat Benvenuto eine Pietà mit Engeln; über dem „Kindermord" in S. Agostino die „Anbetung der Könige" in Fresco gemalt, und zwar in ziemlich roher Ausführung. — In der Sammlung der Akademie sind dem Benvenuto zwei Bilder (ich weiß nicht mit welchem Recht) zugeschrieben: eine Himmelfahrt der Madonna (Nr. 172) und eine Madonna mit dem Kind (Nr. 181), beide fast ohne Gefühlsregung und von handwerkmäßiger Behandlung. — Dagegen steht dieser Meister in derselben Sammlung mit einer (leider! sehr beschädigten) großartigen Composition, der Himmelfahrt Christi (Nr. 356, ehedem in der Vorhalle der Sacristei der Klosterkirche von Porta S. Marco), vor uns. Christus steht mit ausgebreiteten Armen in der Mandorla; über ihm heftig bewegte, schwimmende Engelkinder. Ein enganschließendes, weißes Tuch bedeckt die untere Hälfte des übrigens ganz nackten Körpers; Heilige und musicierende Engel umgeben ihn von beiden Seiten. Die Anordnung ist von mächtiger Wirkung. Die Darstellung der unten stehenden, durch das Emporschweben Christi überraschten Jünger, sowie der Freude der Engel ist in hohem Grade ausdrucksvoll. Fein und schön sind die Bewegungen, mannichfaltig und lebendig die Charaktere; bei individuellen Zügen die Formen groß; auch die Gewänder im breiten Styl. Christus ist im supranaturalistischen Typus gehalten und ganz von vorn zu sehen. Die Zeichnung ist wohlverstanden und gut. Den Hintergrund bildet eine weite Landschaft. Benvenuto zeigt sich in diesem Werk als sehr begabten

*) Eine Wiederholung dieses Bildes, aber mit den HH. Antonius und Franciscus, ist in der Sacristei von SS. Pietro e Paolo zu Buonconvento. Crowe ꝛc. III. p. 71.

Künſtler von voller Eigenthümlichkeit; und doch ſcheint florentiniſcher Einfluß, namentlich von Ghirlandajo, ihm nicht fremd geblieben zu ſein. Das Gemälde hat die Unterſchrift: BENVENUTI JOHANNIS PICTORIS. DE SENIS. M. CCCC. LXXXXI.

Francesco di Giorgio, geb. 1439, geſt. 1506, ausgezeichnet als Baumeiſter und Ingenieur, hat auch als Bildhauer und Maler einen, wenn auch nicht gleich bedeutenden Namen ſich erworben. 1470 malte er für das Spedale di S. M. della Scala in Siena eine Madonna mit dem Kind zwiſchen zwei Heiligen (jetzt in der Akademie Nr. 228); 1471 für daſſelbe eine Krönung Mariä (jetzt in der Akademie Nr. 301) und 1475 für die Mönche von Monte Uliveto vor Porta Tufi eine Geburt Chriſti (jetzt in der Akademie Nr. 302), ein Bild, auf welchem er neben einigen Engeln auch 2 Heilige, Benedict und Thomas von Aquino (ſpäter in Bernhardin und Ambroſius Sanſedoni umgewandelt) ihre Andacht verrichten läßt, und wobei er auf ein Zettelchen im Buche S. Bernhardins geſchrieben hat: FRANCISC. GEORGII PINSIT. Es iſt ein nicht ſehr geglückter Verſuch, in den Styl des Fra Filippo zu kommen, vornehmlich in der das Kind anbetenden Madonna. Joſeph macht ein ſehr klägliches Geſicht; die Engel ſind ſehr zaghaft, die Heiligen beten in ſichtlicher Zerſtreuung, wie denn der Eine mitten im Gebet ſich nach uns umſieht. Die Zeichnung iſt trocken und hart und die Färbung gleicht der Bemalung hölzerner Figuren. — Auch die Krönung Mariä aus dem Spedale erweckt keine warme Theilnahme. Reich, überreich an Figuren iſt das Bild, arm an Gefühl; aus den Köpfen ſpricht wohl die Abſicht, zu individualiſieren, iſt aber nicht erreicht, ſowenig als die Modellierung der Formen und die Harmonie der Farben, die grell neben einander ſtehen.

Von geringerer Bedeutung iſt Neroccio, geb. 1447, geſt. 1500,*) von welchem ſich einige Tafeln in der Sammlung der Akademie finden, u. A. Nr. 160, eine Madonna mit dem Kind zwiſchen den HH. Michael und Bernhardin, und mit der Unterſchrift: OPUS NEROCCI BARTOLOMMEI BENEDICTI DE SENIS MCCCCLXXVI; in den Phyſiognomien charakterlos, in den Bewegungen ohne Gefühl, die Kleidung mit goldenen Zierrathen überfüllt; die Carnation blaß, mit grauen Schatten.

Tiefer hinabzuſteigen, würde mich über die gemeſſenen Grenzen und die Abſicht dieſes Buches hinaus führen, die darauf gerichtet war, die vielfach geſchwächte Theilnahme für die Leiſtungen der ſieneſiſchen Malerſchule des 15. Jahrhunderts zu ſtärken, indem ich, an die hervorragendſten derſelben mich haltend, deren Verdienſte gerecht zu würdigen verſucht habe. Stehen ſie auch nicht auf gleicher Höhe mit Werken der gleichzeitigen Florentiner, ſo verdienen ſie doch Beachtung wegen ihrer zähen Eigenthümlichkeit, aus welcher die Meiſter des 16. Jahrhunderts, vor Allen Girolamo del Pacchia und Antonio Bazzi hervorgegangen ſind.

---

*) Doc. III. 7. 8.

14 SET 1872

Orts- und Namen-Verzeichniß*)

zum dritten Bande.

Akademie, platonische 14. — Kunstakademie 14.

Alberti s. Leon Battista.

Albizzi s. Rinaldo.

Aldobrandini s. Giovanni.

Aleſſandro Baldovinetti 226. 228. 255. — Geburt Chriſti in der Annunziata zu Florenz; Madonna in den Uffizien, Dreieinigkeit in der Akademie 255. — Moſaiken 256. — H. Familie in Modena 256. — in San Miniato 267.

Aleſſandro Fiorentino, Glasmaler 379.

Aleſſandro Leopardi, vollendet die Reiterſtatue Verrocchio's 114.

Alvaro Pires, Schüler des Taddeo Bartoli 398.

Amadeus VIII Graf von Savoyen 3.

Andrea aus Aquila, Bildhauer 105.

Andrea del Caſtagno 145. — Legende der h. Jungfrau 146. — Geißelung Chriſti 148. — Johannes B. u. Franz v. Aſſiſi u. andere Heilige 149. — Fresken aus der Villa Pandolfini 150. — Bildniſſe 151.

Andrea Ferucci in Piſtoja 99, im Dom u. in S. Felicità zu Florenz 100.

Andrea della Robbia s. Robbia.

Andrea del Verrocchio 110. — Grabmal der Tornabuoni; der Mediceer; David 111. — Madonnenbilder; Silberreliefs in Gemeinſchaft mit Ant. Pollajuolo u. Bern. Cennini 112. — Andere Silberarbeiten; Grabmal des Card. Forteguerra in Piſtoja; S. Thomas für Or San Michele 113. — Brunnenfigur im Pal. vecchio; Reiterſtatue des Bart. Colleoni 114. — Maler 272.

Anjou Carl v. s. Carl.

Antonino Pierozzi, Erzbiſchof von Florenz 8.

Antonio di Banco, Domthüre 55.

Antonio Federighi Statuen in der Loggia dei Mercanti zu Siena 128. 405.

Antonio Filarete, Gehülfe von Simone Donatello 81.

Antonio Fiorentino in Orvieto 215.

Anton'io, Francesco di s. Francesco.

Antonio Manetti 29. 36.

Antonio Pollajuolo, Grabdenkmäler in der Peterskirche zu Rom 100. — Kreuzigung in den Uffizien 101. Me-

*) Die Perſonen habe ich um eine Gleichmäßigkeit zu erlangen nach den Vornamen geordnet. Nur bei ganzen Familien, wie Medici und Robbia, habe ich eine Ausnahme gemacht.

baillen 102. — Sein Grabmal in S. Pietro in vincoli in Rom 102. — Gemälde: 266 f. — im Berliner Museum 268; — in der National Gallery in London 269; — im Pal. Pitti 271; — in Turin, in den Uffizien, im Pal. Corsini zu Florenz 272. — Kupferstiche 272.

Antonio Rossellino, Grabcapelle in S. Miniato 87. 103. — Hochrelief in den Uffizien 102. — Büste des Matteo Palmieri u. Statue des Johannes 103. — Grabmal des Francesco Neri in S. Croce 103; — des Ant. Piccolomini nebst Altartafel in Monte Oliveto zu Neapel 103. 104. — Marmorstatue in Empoli 104.

Antonio da Sangallo 27.

Antonio Sogliani 205.

Antonio Vite in Prato 152.

Arezzo. Porticus v. S. M. delle Grazie von Benedetto da Majano 40. — Fra Filippo 232. — Bartolommeo della Gatta 262 f. — Taddeo Bartoli 397.

Asciano, Domenico di Bartolo 399.

Baldovinetti s. Alessandro.

Bartolommeo della Gatta 262 f.

Bastiano di Corso, Bildh. aus Florenz 126.

Benedetto Bonfigli 246.

Benedetto de Majano 21. 39. — Pal. Strozzi in Florenz; Porticus von S. M. delle Grazie zu Arezzo; Capelle der Madonna del Ulivo bei Prato, 40. — Statuette des Johannes Bapt. in den Uffizien; Crucifix im Dom; Büste des Pietro Mellin; Kanzel in S. Croce 106. — Grabmal des H. Sabinus in Faenza 107. — Büste Giotto's 108. — Grabmal d. Herz. v. Terranova in Neapel 109. — Zwei Statuen in d. Misericordia z. Florenz 109.

Benedetto da Mugello 189.

Benozzo Gozzoli in Orvieto 215. 276; sein eigentlicher Name 275; — in Montefalco 276. — in Perugia 279; — im Pal. Riccardi in Florenz 279ff. — Altarbild für S. Marco (j. in London) 285; — in S. Gemignano 286ff. — in Certaldo; u. in Castel Fiorentino 288; — in Pisa im Campo santo, Weinlese Noahs 289. — Das Leben Abrahams 294. — Die Geschichte Mosis 297; — Davids 298. — Altartafeln für den Dom u. für andere Kirchen 300; — für Volterra 301.

Benvenuto di Guasta, Verkündigung in S. Girolamo außerhalb Volterra 419. — Pietà in S. Domenico, Himmelfahrt Mariä, Madonna in tr. (?), Himmelfahrt Christi in der Akademie zu Siena 420.

Berlin. Museum: Fra Filippo 219. 247f. — Cosimo Rosselli 257. — Antonio Pollajuolo 268. — Sandro Botticelli 305. 324. — Filippino 356. Dom. Ghirlandajo 379. — Domenico di Bartolo (?) 401.

Bernardo Fiorentino, Arch. des Domes u. der Paläste in Pienza 42.

Bernardo Rossellino (Gamberelli), Grabmal des Leonardo Aretino 21. 41; — des Lionardo Bruni, des Filippo Lazzari 41. 104. u. andere Grabmäler; — der Beata Villa in S. M. novella 105; — des Filippo Lazzari in Pistoja Relief in der Cap. Papagalli im Dom das. 105.

Bicci di Lorenzo 142 — Fresken in der Vorhalle von S. M. nuova zu Florenz 142. — Apostel ꝛc. im Dom 143. — Cosmas u. Damianus. in den Uffizien 144. — Madonna zwischen Engeln u. Heiligen in der Akademie

144. — Fresken im obern Corridor der Badia? 144.
Bicci ſ. Neri.
Bologna. Hauptportal von S. Petronio S. 125. — Grabmal des Bentivoglio 126. — Arca di S. Domenico 129. — S. Giacomo, Reiterbildniß Bentivoglio's 130. — S. Domenico Filippino 350.
Bonfigli ſ. Benedetto.
Botticelli ſ. Sandro.
Brancacci Familie 154.
Branda Graf Caſtiglione, Cardinal von S. Clemente 180.
Brescia. Fieſole 199.
Brunelleschi ſ. Filippo.
Bruni ſ. Lionardo.
Carl von Anjou 52.
Caſtagno ſ. Andrea.
Caſtiglione Aretino. Bartolommeo della Gatta 263.
Caſtiglione di Olona. Maſolino 170.
Certaldo. Giuſto d'Andrea 301.
Civitali ſ. Matteo.
Colle ſ. Simone del.
Cortona. Lorenzo di Niccolo 135. — Fieſole 194.
Cofimo Roſſelli 226. — Altartafel in S. Ambruogio 256. Himmelfahrt Mariä, in Berlin 257. — Geſchichte des Kreuzes, in Lucca 260. — Gehülfe Benozzo's in Piſa 261. — Geburt Chriſti in der Annunziata zu Florenz 261. — Fresco in der Sixtiniſchen Capelle 261; in S. Ambruogio zu Florenz 262.
Cronaca (Simone Pollajnolo), Pal. Strozzi in Florenz, 40. 44. — Veſtibul der Sacriſtei von S. Spirito in Florenz 44. — Pal. Guadagni 45.
Deſiderio da Settignano, Grabmäler 21. 230. 93. — Grabmal Marzuppini's 94. — Sculpturen in S. Lorenzo in Florenz 95.; — in Neapel 105.
Diamante 223. 244. 248. 250.
Domenico di Bartolo 398. — Ausmalung der Domſacriſtei in Siena 399. — Altarbild in Asciano 399; — in Perugia 400. — Werke der Barmherzigkeit im Ospedale zu Siena 401 — Himmelfahrt Mariä in Berlin? 401.
Domenico Ghirlandajo 359. — Pietà in München 356. — Abendmahl, S. Hieronymus in Ognifanti zu Florenz 360. — Abendmahl in S. Marco 361. — Fresken im Pal. pubbl. zu Florenz, in der Sixtiniſchen Capelle zu Rom 363 — in S. M. ſopra Minerva 364; in S. Trinità in Florenz 365. — Anbetung der Hirten in der Akademie 369; — in S. Lucia 370. — Fresken in Orbatello, Anbetung der Könige in den Uffizien 370. — Fresken in S. Gemignano 371. — Dreieinigkeit in S. Spirito zu Florenz 372. — Anbetung der Könige in den Innocenti 373. — Fresken in S. M. novella 375. — Altarbild aus S. M. novella in München u. in Berlin 379; — Altarbild in der Badia zu Volterra 379; — in S. Martino zu Lucca 380; — in den Uffizien 381. 384; — in S. Antonio zu Volterra 383; — in Rimini 384. — Moſaik in Florenz 384. — S Schüler 385.
Domenico di Niccolo in Siena 22. — Chorſtühle 131. — Eingelegte Arbeiten 131.

Domenico Veneziano 145. — Legende der h. Jungfrau 146. — Altarbild in den Uffizien 147. — Sein Brief aus Perugia 226.
Donatello 21; — geht nach Rom 25. — Unterschied von Ghiberti 64. — Uebersicht seiner Werke 64 f. — Sein Name, Geburt u. Tod 65 — Verkündigung in S. Croce, Crucifix daselbst 66. — Johannes-Statuen 67. — Magdalena im Battisterio, il Zuccone am Campanile 68. — Statuen für Or San Michele 69. — S. Ludwig am Portal von S. Croce, S. Georg für Or San Michele 69. — Judith, David 70. 71. — Reiterstatue in Padua 71. — Statuen u. Reliefs in S. Antonio daf. 72. — Kanzeln in S. Lorenzo zu Florenz 74. — Andere Arbeiten daselbst 75. — Taufbrunnen 75. — Kinder-Reliefs in Montepulciano 75; — dergleichen für den Orgelchor des Domes in Florenz 76; — an der Kanzel des Doms von Prato 77. — Marmorrelief in Monte Oliveto zu Neapel 77. — Grabmal Johanns XXIII. im Battisterio zu Florenz 78; — des Card. Aragazzi in Montepulciano, des Card. Brancacci in Neapel 79. — Schafft eine Antikensammlung u. restaurirt Antiken u. ahmt sie nach 80. — Granit-Brunnenschalen 81. — Die Sacristeithüren im Dom von Florenz übernommen, aber nicht ausgeführt 88.
Donatello, Simone di, s. Simone.
Dresden. Sandro Botticelli 325.
Duccio, Agostino ꝛc. s. Nachfolger des Luca della Robbia.
Empoli. Antonio Rossellino 104. — Don Lorenzo Camaldolense 138. — Sandro Botticelli 326. — Raphael Capponico 354. — Dom. Ghirlandajo 383.
England. Sandro Botticelli, Geburt Christi 326.
Eugen IV. in Florenz u. das Concil von 1439 daselbst 8.
Faenza. Dom, Grabmal des Sabinus 107.
Federighi s. Antonio.
Ferucci s. Andrea.
Fetto di s. Giovanni.
Ficino s. Marsilio.
Fiesole. Klosterhof der Badia 22. 28. — Sculpturen von Mino 98. — Domenico: Fra Giovanni 197. — S. Girolamo: derf. 198. — S. Anfano: Sandro Botticelli 312. —
Fiesole, Fra Giovan Angelico da s. Giovanni.
Filalfo von Tolentino, Ausleger des Dante 13.
Filarete s Antonio.
Filippino Lippi 186. 328. S. Bernhard in der Badia von Florenz 329. — Fresken in S. Carmine 332; — in S. Martino (?) 338. — Madonna mit Heiligen in den Uffizien 339; — in S. Spirito 340. 352 (?). — Fresken in S. M. sopra Minerva zu Rom 341. — Christus begegnet nach seiner Auferstehung seiner Mutter 343. — Anbetung der Könige in den Uffizien 345. — Tabernakel in Prato 346. — Capelle Strozzi in S. M. novella 347. — Cap. Isolani in S. Domenico zu Bologna 350. — Madonna in der städtischen Sammlung zu Prato 352. — Kreuzabnahme vollendet von P. Perugino 354. — Madonna Rundbild, Tod der Lucretia, im Pal.

Pitti 355; Madonna aus der Cap. Rucellai in der National Gallery in London 357.

Filippo Brunelleschi 24. — Domkuppel 25. — Cap. der Pazzi 27. — Hospital der Innocenti 28. — Offene Halle bei S. M. novella; Badia von Fiesole 28. — S. Lorenzo 29 — S. Spirito 30. — Degli Angeli 31. — Pal. Pitti 31. — Pal. Quarateſi 32. — Wettkampf mit Ghiberti 48; — mit Donatello 67.

Filippo Lippi, Fra, 215. — Altarbilder in Prato 218. 221. 225. — Anbetung des Kindes, in Florenz 218; — in Berlin 219; — in Paris 225. — Verkündigung in S. Lorenzo 221; — in München 247; — in Berlin 247. — Seine Liebesgeſchichte 223. — Altarbild aus S. Spirito im Louvre 226; — in der National Gallery in London 227. — (Predella in der Akademie zu Florenz 228). S. Thomas erhält den Gürtel der h. Jungfrau 229. — Rundbild im Pal. Pitti 230. — Nahrungsſorgen 231. — Krönung Mariä (im Lateran) 232. — (in der Akademie zu Florenz 232 f). Verkündigung u. S. Bernhard aus dem Pal. vecchio u. Heilige aus Pal. Riccardi (j. in London) 238 — Verſchollene Bilder 238. — Tod des H. Bernhard 239. — Fresken im Chor des Doms zu Prato 241. — Theils verſchollene, theils zerſtreute Madonnenbilder (Uffizien, Agli Innocenti, London, München, Paris, Caſa Aleſſandri in Florenz ꝛc.) 244 ff. — Domchor in Spoleto 248. — Tod 250. — Grabmal 254.

Filippo Villani, Ausleger Dante's 13. —

Filippo Maria Visconti Herzog von Mailand 8.

Florenz erobert Piſa 4. — Ueberſicht der Kunſtwerke und Künſtler 11. — Vaſari's Lob 13.

Akademie, Gemälde: Don Lorenzo. 140. — Bicci di Lorenzo 144. — Andrea del Caſtagno 149. — Maſaccio 181. — Fra Filippo 218. 220. 228. 232. — Fieſole 201. 209. 211. — Aleſſo Baldovinetti 255. — Coſimo Roſſelli 257. — Antonio del Pollajuolo 271. — Sandro Botticelli 306. 317. 318. 321. 323. — Filippino (mit P. Perugino) 354. — Dom. Ghirlandajo 369. 383 (?).

Aleſſandri, Caſa: Fra Filippo 247. —

S. Ambrogio: Coſimo Roſſelli 256. 262 — Mino 97.

S. Annunziata: Leon Batt. Alberti u. Antonio Manetti 35 f. — Aleſſo Baldovinetti 255. — Coſimo Roſſelli 261. — Agoſtino d'Antonio di Duccio 90.

Apoſtelkirche: Luca della Robbia 21. 87.

Badia: Mino da Fieſole 95. — Bicci di Lorenzo? Fresken im obern Corridor 141. — Filippino 329.

Baptiſterium: Donatello 68. 78. — Aleſſo Baldovinetti 256. — Ghiberti 50.

Capella: Barbadori 26. — Medici 87; Pazzi 27. 86; — Stiatta. 26; — Rucellai 36.

S. Carmine: Maſolino 152. — Cap. Brancacci 157. — Filippino 332 — Maſaccio 187.

S. Croce: Donatello 66. — Mino da Fieſole 94. 98. — Antonio u. Bernardo Roſſellino 103. 104. — Be-

nedetto da Majano 106. — Andrea del Verrocchio 112. — Andrea del Caſtagno 419. — Noviziat 33.

Certoſa: Fieſole 199.

Dom: Seitenthüren 55. 93. — Ghiberti 62. — Luca della Robbia 84. — Sacriſteithüren, derſelbe 88. — Andrea Ferucci 100. — Benedetto da Majano 106. 108. — Bicci di Lorenzo 143. — Andrea del Caſtagno 150. — Aleſſandro Baldovinetti 256. 262. — Domenico Ghirlandajo 384.

S. Felicità: Andrea Ferucci 100.

Glockenthurm: Luca della Robbia 82.

Hospital: der Innocenti: 28. — Andrea della Robbia 86. — Fra Filippo 245. — D. Ghirlandajo 372.

Kreuzgänge u. offene Hallen 22.

S. Lorenzo: Brunelleschi 29. — Donatello 74. — Deſiderio da Settignano 95. — Andrea del Verrocchio 111. — Fra Filippo 221.

S. Lucia: Dom. Ghirlandajo? 370.

Magliabechiana: Bart. della Gatta 262.

S. Marco: Michelozzo 33. 201. Fieſole 202 ff — Domenico Ghirlandajo 361.

S. Maria novella: Leon Battiſt Alberti 37. — Brunelleschi 67. — Bern. Roſſellino 105. — Benedetto da Majano 108. Maſſaccio 187. — D. Ghirlandajo 375 — Filippino 347.

S. Maria nnova: Domenico Veneziano u. Andrea del Caſtagno 146 — Bicci di Lorenzo 142.

S. Martino: Filippino? 338.

S. Miniato: Luca della Robbia 87. — Antonio Roſſellino 103. — Antonio u. Pietro Pollajuolo 267.

Miſericordia: Benedetto da Majano 109.

Montalvo in Ripoli: Sandro Botticelli 322.

Nationalmuſeum: Donatello 70. — Andrea del Verrocchio 111. — Ghiberti u. Brunelleschi 48.

Ognisanti: Sandro Botticelli 319. — Domenico Ghirlandajo 361.

Or San Michele: Ghiberti 58. — Donatello 69. — Nanni d'Antonio 91. — Andrea del Verrocchio 113.

Paläſte 23.

Palazzo Corſini: Antonio del Pollajuolo 272. — Sandro Botticelli 316. — Filippino 355.

Pal. Gondi 43.

Pal. Guadagni 45.

Pal. Pitti: Brunelleschi 27. 31. — Fieſole 201. — Fra Filippo 230. — Antonio Pollajuolo 271. — Sandro Botticelli 313. 317. — Filippino 355.

Caſa Pucci Sandro Botticelli 310.

Pal. Quarateſi: Brunelleschi 32.

Pal. Riccardi: Michelozzo 32. — Donatello 81. — Benozzo Gozzoli 279.

Pal. Rucellai 36. Peſello 136.

Pal. Strozzi Benedetto da Majano 40. — Cronaca 40. 44. — Pollajuolo. 272.

Pal. Tornabuoni: Leon Battiſt Alberti 33.

Pal. Torrigiani: Polajuolo 273.

Pal. vecchio. Leon Battiſt Alberti 33. — Andrea Verrocchio 114. — Fra Filippo 238. — D. Ghirlandajo 363.

S. Spirito: Bilderrahmen 22. — Brunelleschi 27. — Sacriſtei von Giul. da Sangallo 44. — Filippino 340. 352. — Dom. Ghirlandajo 372.

S. Trinità: Don Lorenzo 140. — Dom. Ghirlandajo 365.

Uffizien: Luca della Robbia 82. — Antonio Pollajuolo 101. — Antonio Roſſellino 102. — Benedetto da Majano 106. — Andrea del Verrocchio 111. — Matteo Civitali 121. — Vecchietta 128. 403. — Don Lorenzo 138. — Domenico Veneziano 139. — Bicci di Lorenzo 144. — Andr. del Caſtagno 150. — Fieſole 199. 200. — Fra Filippo 245 f. — Aleſſo Baldovinetti 255. — Coſimo Roſſelli 257. 258. — Antonio Pollajuolo 266. 267. 271. 272. — Sandro Botticelli 303. 305. 307. 312. 314. 315. 332. — Filippino 339. 345. — Dom. Ghirlandajo 370. 381. 384.

Via Nazionale: Nachkommen des Lucca della Robbia 87.

Foſſabanda. Alvaro Pires, Altarbild 398.

Francesco di Antonio, Tabernakel in S. Domenico zu Siena 21. 127.

Francesco di Domenico Livi, Glasmaler 63.

Francesco di Domenico, Goldſchmied u. Bildhauer 122.

Francesco di Giorgio aus Siena, Kriegsbaumeiſter u. Ingenieur 45. — Madonna di Calcinajo unterhalb Cortona 45. — Nach Mailand berufen zur Conferenz über den Dombau 45. — Bildhauer 130. — Maler 421.

Francesco di Neri, Bildhauer am Dom von Florenz 53.

Francesco Talenti, Bildhauer am Dom in Florenz 53.

Francesco Tonghi in Siena, Intarſiaturen 22. 131.

Francesco Valdambrini, Preisbewerber um die Thüre des Baptiſteriums in Florenz 48.

Gamberelli ſ. Bernardo.

Garbo ſ. Raffaelino.

S. Gemignano. Lorenzo di Niccolo, Altarbild 134. — Piero del Pollajuolo 268. — Dom. Ghirlandajo 371. — Sebaſtiano Mainardi 371. — Ginſto d'Andrea 301.

Genua. Matteo Civitali 120. — Filippino 352. — Taddeo Bartoli 389.

Gerolimo di Francesco in Siena, Holzſchnitzer 22.

Gherardo Starnina, Meiſter Maſolino's? 152.

Ghiberti ſ. Lorenzo u. Vittorio.

Ghirlandajo ſ. Domenico.

Giacomo da Poli in Orvieto, Malergehülfe 215.

Giovanni Aldobrandini, tadelt einen Bauplan L. B. Alberti's für die Annunziata in Florenz 35.

Giovanni Angelico da Fieſole 188; — wird Dominicaner 189; — geht nach Foligno, Cortona u. zurück, nach Florenz u. nach Rom u. ſtirbt daſelbſt 190. — Altarwerk für S. Domenico in Perugia 193. — Altarbilder in Cortona 194. — Verkündigung für S. Domenico in Brescia 199. — Madonna u. Heilige für die Certoſa bei Florenz; Tabernakel für die Tiſchlerzunft (j. in den Uffizien) 199. — Krönung Mariä in den Uffizien 200. — Madonna mit Heiligen im Palaſt Pitti; Klage um den todten Chriſtus; das Leben Chriſti für die Annunziata, in der Akademie zu Florenz 201. — Wandgemälde in S. Marco u. Reliquiarien 202 ff. — Kreuzabnahme in der Akademie 209. — Jüngſtes Gericht 211 ff.; Fresken im Vatican 213. — in Orvieto 214.

Giovanni Bartolomei, Bildhauer u. Erzgießer 89.
Giovanni di Fetto, Bildhauer an der Loggia dei Lanzi in Florenz 53.
Giovanni da Majano, Capelle der Madonna del Ulivo bei Prato 40 108.
Giovanni Marliano, Bildhauer von Nola, in Neapel 106.
Giovanni di Paolo, Jüngstes Gericht in der Akademie zu Siena 413f. — Miniaturen 415.
Giovanni di Pietro, Madonna della Misericordia bei den Serviten in Siena 415.
Giovanni di Stefano, Statue im Dom von Siena 128.
Giuliano da Majano in Neapel 39. — Capelle der Madonna del Ulivo bei Prato 40.
Giuliano da Sangallo, Kreuzgang in S. Maria de' Pazzi in Florenz 43. Pal. Gondi 43. Villa Poggio a Cajano 44. — Madonna delle Carceri zu Prato 44. — Sacristei von S. Spirito zu Florenz 44.
Giusto d'Andrea, Gehülfe von Benozzo 301.
Gonzaga s. Lodovico.
Gozzoli s. Benozzo.
Gregorio di Cecco di Luca, Madonna della Misericordia bei den Serviten in Siena 412 f. Madonna in der Domsacristei daf. 413.
Jacopo Tonghi, Chorstühle im Dom zu Siena 131.
Jacopo di Piero di Guido, Bildhauer an der Loggia dei Lanzi in Florenz 53.
Jacopo della Quercia in Lucca 21. — Preisbewerber um die Thüre des Baptisteriums in Florenz, 48. — Reliefs am Taufstein in Siena 75. 126. — Arbeiten in Ferrara 122. — Brunnen in Siena 122. — Grabmal der Ilaria del Caretto in Lucca 123. — Altarwerk in S. Frediano daf. 124. — Hauptportal von S. Petronio in Bologna 125. — Grabmal des Antonio Bentivoglio daf. 126. — Taufstein u. Weihwasserbecken im Dom von Siena 126. — Madonna in der Capella del Campo daf. 127.
Jachomo di Corso gen. Papi, Bildh. in Siena 75.
Isaias aus Pisa, Bildh. in Neapel 105.
Lamberti s. Niccolo.
Laurentius Valla 5.
Leon Battista Alberti 33. — San Francesco in Rimini 34. — Chorcapelle der Annunziata in Florenz 35. — Palast u. Gartenhaus Rucellai daf. 31. — Capelle Rucellai 31. — Façade von S. Maria novella 37. — S. Andrea zu Mantua 37. — Arch. Schriftsteller 38.
Leopardo s. Alessandro.
Lionardo Bruni von Arezzo, Programm für die Thüren des Baptisteriums 58. 62.
Lippi s. Filippino u. Filippo.
Lodovico Gonzaga von Mantua 35.
London. Lord Ward: Fiesole 211. — National Gallery: Fra Filippo 227. 238. 245. — Antonio Pollajuolo 269. — Filippino 357.
Lorenzetto Grabmal des Forteguerra in Pistoja 113.
Lorenzo Camaldolense 137. — Madonna in Empoli 138. — Gebet am Oelberg ꝛc. in Paris 138. — Altarwerk aus Monte Oliveto in den Uffizien 138; — aus Ceretto ebendaf. 139; —

aus der Badia in der Akademie 140. — Verkündigung in S. Trinità. Beziehung zu Fiesole 191. — Antheil an der „Kreuzabnahme" in der Akademie 210.
Lorenzo Ghiberti, Nebenmeister am Dom 26. Preisträger für die Thüre des Baptisteriums 48. — Seine Entwickelung 51. — Uebernimmt die Thüre 56. — Statue des Johannes B. für Or San Michele 57. — Broncereliefs für den Taufstein in Siena 58. 126. — Piviale für P. Martin V. 58. — Statue des Matthäus für Or San Michele. 58. — Grabmal des Leonardo di Stagio Dati in S. M. novella 58. — Die dritte Thüre des Baptisteriums 58. — Grabmal des Bartolommeo Valori in S. Croce 62. — Reliquiarium in Degli Angeli 62. — Tabernakel für die Kistlerzunft 62. — Mitra für P. Eugen IV. 62. — Reliquiarium des H. Zenobius für den Dom 62. — Glasfenster für den Dom 63. — Sein Tod 63.
Lorenzo di Mariano gen. Marrina, Prachtaltar in Fonteginsta in Siena 21—130.
Lorenzo di Niecolo 133. — Altarwerk für S. Felicità in Florenz 134; — in S. Gemignano 134; — in S. Domenico zu Cortona 135
Lorenzo di Pietro s. Vecchietta.
Lorenzone di Bartolommeo, Holzschnitzwerk am Orgelchor im Dom von Siena 22.
Luca di Giovanni, Bildhauer an der Loggia dei Lanzi 53.
Luca della Robbia u. Nachfolger s. Robbia.
Lucca. S. Martino: Matteo Civitali 117—120. — Cosimo Rosselli 260. Dom. Ghirlandajo 380. — Jacopo della Quercia 123. — S. Frediano: derselbe 124. — Galeria Mezzarosa: Sandro Botticelli 316. — S. Michele: derselbe 318.
Majano s. Benedetto, Giovanni, Giuliano da M.
Mailand. Ambrosiana: Sandro Botticelli 316. — Poldi Bezzoli: derselbe 317.
Machiavelli s. Niccolo u. Zanobi.
Malatesta von Rimini beruft Ghiberti 51.
Manetti s. Antonio.
Mantua. Leon Battista Alberti, S. Andrea 37.
Mariano (Marrina) s. Lorenzo.
Mariano Romanelli, Chorstühle im Dom von Siena 22.
Marliano s. Giovanni.
Marsilio Ficino, Gründer der Platonischen Akademie 13.
Masaccio di S. Giovanni in Val d'Arno 151. 153; in S. Clemente in Rom? 153. — Capella Brancacci in S. Carmine in Florenz 159—165; 183—185. — Seine Herkunft und sein Tod 169. — Ein Jugendwerk 181. — Fresken im Kreuzgang von S. Carmine, ein Gemälde in S. Maria novella 187.
Masaccio Bartolommei, Sacristeithüren im Dom von Florenz 89.
Masolino Fiorentino in Castiglione 171. — Seine Herkunft 176. — Fresken in Rom? 177. — Lebt in Ungarn 182.
Masolino di Panicale 151. — In Rom? 152. — Capella Brancacci in S. Carmine 152—166. Seine Herkunft 196.
Matteo Civitali Bildhauer, in Lucca

21. 115; in S. Ponziano 117; in S. Martino: Grabmal des Pietro Noceto; Tabernakel; Grabmal des Dom. Bertini; Statue des H. Sebaſtian; Altar des H. Regulus 117—119. — Stuccaturen im Dom von Piſa 120. — Statuen in Genua 120. — Kanzel in S. Martino in Lucca 120. — Fides in den Uffizien zu Florenz 121.

Matteo Paſti aus Verona, Arch. 35.

Matteo di Siena 415. — Madonna in tr. in der Akademie 416; — in S. M. della Neve 417. — S. Barbara in S. Domenico 417. — Kindermord in S. Agoſtino u. Ai Servi 418. — Alles in Siena. — Madonna in tr. in Pienza 418.

Medici, Salveſtro de', u. Geſchichte des Hauſes 9. — Lorenzo u. Giuliano Principi dello ſtato 10. — Ihre Kunſtliebe 12. — Gründung der Kunſtakademie u. der Bibliothek 14.

Michelino, Bildniß Dante's 256.

Michelozzo Michelozzi 32. — Pal. Riccardi 32. — Pal. Tornabuoni, P. vecchio, Kloſter S. Marco (201), Noviziat von S. Croce, Paläſte u. Villen außerhalb Florenz 33; — in Prato 77. — Statue des Glaubens am Grabmal Johanns XXIII. 79. — Grabmal d. Bart. Aragazzi in Montepulciano, 79. — des Cardinal Brancacci in Neapel 79. — Sacriſteithüren im Dom von Florenz 88.

Mino da Fieſole, Grabmäler 21; — in der Badia zu Florenz 93. — Altarwerk in S. Ambruogio 97. — Tabernakel in S. Croce 98. — Sculpturen in Fieſole 98; — im Dom zu Prato 99; — zu Volterra 99; — in S. Pietro zu Perugia 99. — Grabmal Pauls II. 99.

Modena. Dom: Reliefs von Agoſtino d'Antonio 89. Aleſſo Baldovinetti in der Galerie 256.

Monte Oliveto. Taddeo Bartoli 397.

Montepulciano. Donatello 75; mit Michelozzo 79. — Taddeo Bartoli 392.

München. Fra Filippo 245. 247. — Sandro Botticelli 321. — Filippino 343 f. 356? — Dom. Ghirlandajo 379. — Vecchietta 407.

Nanni d' Antonio di Banco, nördliche Domthüre in Florenz 55. 91. — Sculpturen an Or San Michele 91. — Statue des Lucas für die Domfaçade 92. — Himmelfahrt Mariä über der nördlichen Domthüre 93.

Nanni di Jacomo in Siena 75.

Nanni di Lucca, Bildh. 126.

Nanni di Torino in Siena 75.

Neapel unter Alfonſo 4. — Giuliano da Majano 39. — Pietro d Martino aus Mailand 40. — Monte Oliveto, Donatello 77. — Ant. Roſſellino 103. — Michel Angelo a Nilo: Grabmal von Donatello u. Michelozzo 79. — Sculpturen am Triumphbogen Alfonſo's I. 105. — Benedetto da Majano in Monte Oliveto 109.

Neri di Bicci 144. 256.

Neri, Francesco, di ſ. Francesco.

Neroccio im Dom von Siena 128; — in der Akademie daſ. 422.

Niccolo d' Antonio aus Bari 128; gen. dell' Arca wegen ſeiner Arbeit am Grabmal des H. Dominicus im Bologna 129. — Madonna am öffentlichen Palaſt daſ. 129. — Reiter-

bildniß Bentivoglio's in S. Giacomo daſ. 130.
Niccolo Lamberti von Arezzo, Mitbewerber um die Thüre des Baptiſteriums 48. — Statuen am Glockenthurm 55. — Nördliche Domthüre 55. — St. Marcus für die Façade 69.
Niccolo, Lorenzo di, ſ. Lorenzo.
Niccolo Macchiavelli über die Medici 100.
Niccolo Petri 133.
Niccolo Scotti, Holzſchnitzwerke im Dom von Siena 22.
S. Niccolo di Valdorcia, Vecchietta, Altarbild 408.
Orbatello. Dom. Ghirlandajo 370.
Orvieto. Dom: Taufſtein Piero di Giovanni Tedesco 54. — Fieſole 214. — Benozzo Gozzoli 276.
Padua. Donatello, Reiterſtatue 72. — Reliefs in S. Antonio 72. — Taddeo Bartoli? 397.
Paris: Louvre: Lorenzo Camaldolenſe 138. — Fra Filippo 223. 226. — Benozzo Gozzoli 300. — Zanobi Macchiavelli 301 — Sandro Botticelli 315. — Dom. Ghirlandajo 354. — Taddeo Bartoli 388.
Parri Spinelli 141.
Paſti, Matteo, ſ. Matteo.
Perugia. S. Bernardino: Agoſtino u. Ottaviano d'Antonio di Duccio 85. 90. Porta S. Pietro. Capelle S. Lorenzo in S. Domenico 89.
Peſellino 136. 244.
Peſello (Giuliano d'Arrigo) 135. — Fresken im Pal. Rucellai zu Florenz 136. — Andere Arbeiten 137.
Petri, Niccolo, ſ. Niccolo.
Pienza (Corſignano) 42. — Vecchietta 406. — Sano di Pietro 412. — Matteo da Siena 418.
Piero di Giovanni Tedesco, Bildh. 53. — Südliche Domthüre in Florenz 54. — Taufſtein in Orvieto 54.
Pietro di Domenico di Norbo, Arch. 45.
Pietro di Martino aus Mailand in Neapel 40.
Pietro del Minella, Bildh. von Siena 126.
Pietro Pollajuolo, S. Gemignano 268
Pierozzi ſ. Antonio.
Pippo Spano, Obergeſpann in Temeswar 182.
Piſa. Dom: Matteo Civitali, Ornamente 120. — Campo ſanto: Coſimo Roſſelli 261. — Benozzo Gozzoli 289. — Taddeo Bartoli 388. 389. 391.
Piſtoja: Ospedale: Söhne des Andrea della Robbia 86. — Dom Andrea Ferucci 99. — S. Domenico: Bernardo Roſſellino 105. — Dom: derſ. 105. — S. Jacopo: Andrea Verrocchio 113.
Pius II. 42.
Poliziano 4.
Pollajuolo ſ. Antonio.
S. Ponziano. Matteo Civitali 117.
Prato. Dom: Kanzelreliefs von Donatello 77; — von Mino u. von Roſſellino 99. — Brüder Majani 108. — Antonio Vite 152. — Fra Filippo 239. 241. — Städtiſche Sammlung: Fra Filippo 218. 221. 229. Filippino 352. — Caſa Riſtri: Sandro Botticelli 316. — Tabernakel von Filippino 346.
Quercia ſ. Jacopo
Raffaelino del Garbo, Gehülfe des Filippino in Rom 341; — angeblich in S. Spirito zu Florenz 353.

Raphael de Capponibus 353.
Raphael Carli 354.
Raphael de Florentia 354.
Raphael di Francesco 354.
Rimini. S. Francesco: L. B. Alberti 34. — Oeffentlicher Palaſt: D. Ghirlandajo 384.
Rinaldo degli Albizzi 9.
Rio über die Medici 10.
Robbia. 1. Luca della Robbia: Altarwerke u. Tabernakel 21. — Geburt u. Tod 82. Erfinder der verglaſ'ten Terracotten 82—84. Marmor-Reliefs am Glockenthurm in Florenz 82; — für das Orgelchor ꝛc. im Dom 82f. — Auferſtehung u. Himmelfahrt im Dom in Terracotta 84. — Reliefs in der Capella de' Pazzi 86. — Altarwerk in der Capella Medici in S. Croce 87. — Die Cardinaltugenden in S. Miniato 87. — Altarwerk in der Apoſtelkirche 87.
2. Andrea della Robbia, Agli Innocenti in Florenz: Verkündigung; Wickelkinder 86. — Halle bei S. M. novella: Heilige 86.
3. Söhne Andrea's: Ospedale in Piſtoja, Werke der Barmherzigkeit 86.
4. Nachkommen u. Nachfolger des Luca della Robbia: Tabernakel in der Via nazionale in Florenz 87. — Agoſtino u. Ottaviano d'Antonio di Duccio aus Florenz in Perugia: Façade von S. Bernardino, Porta S. Pietro, Relief in S. Domenico 85. 89. — Reliefs am Dom in Modena 89. — Auferſtehung Chriſti in der Annunziata zu Florenz 90.
Romanelli ſ. Mariano.
Roſſelli ſ. Coſimo.
Roſſellino ſ. Antonio u. Bernardo.
Rom gewinnt die Mark Ancona. 4. — Vatican. Grotten: Mino da Fieſole, Grabmal Pauls II. 99. — S. M. ſopra Minerva, Grabmal des F. Tornabuoni von ? 99. — S. Pietro: Ant. Pollajuolo, Grabmäler von Innocenz VIII. u. Sixtus IV. 100. — S. Pietro in Vincoli: Grabmal der Pollajuoli 102. — S. Maria ſopra Minerva: Filippino 341. — S. Clemente: Maſaccio? 153. — Maſolino? 179. — Pal. Corſini: Fieſole 211. — Vatican: Fieſole, 213. — Lateran, Fra Filippo 232. — Sixtiniſche Capelle: Coſimo Roſſelli 261. — Bartolommeo della Gatta 263. — Sandro Botticelli 320. — Dom. Ghirlandajo 363. — Pal. Borgheſe: Sandro Botticelli 316.
Salveſtro aus Aquila, Bildh. 105.
Sandro Botticelli 301. — Fortitudo in den Uffizien 302. — Madonna in der Laube daſ. 303. — Venus in Berlin 305; — in den Uffizien 305. — Venus und die Grazien in der Akademie 306. — Verleumdung des Apelles in den Uffizien 307. — Geſpenſtergeſchichte aus dem Decamerone 311. — Triumphe in S. Anſano 312. — Judith in den Uffizien 312. — Bildniſſe 313. — Madonna mit dem Tintenfaß, Uffizien 314. — Wiederholung im Louvre 315. — Madonna, Uffizien 315. — Rundbild in der Ambroſiana zu Mailand 316; — in der Galerie Borgheſe zu Rom 316. — in dem Pal. Corſini zu Florenz 316; — in Caſa Riſtri zu Prato 316; — in Lucca 316. —

Johannes auf Patmos, Akademie in Florenz S. 317.—Madonna der Gal. Pitti 317; — bei Poldi Bezzoli in Mailand 317. — Altarbild in S. Michele zu Lucca 318; — in der Akademie zu Florenz 318. 321. 323. — S. Auguſtinus in Ogniſanti 319. — Fresken in der Sixtiniſchen Capelle 320. — Pietà in München 321. — Krönung Mariä im Conſervatorio Montalvi in Florenz 322. — Anbetung der Könige, Uffizien 322.—Zwei Madonnenbilder in Berlin 324. — Wunder des H. Zanobi, Dresden 325. — Bildniſſe an einem Altarwerk in Empoli 326. — Geburt Chriſti, in England 326. — Himmelfahrt für Palmieri 327.

Sangallo ſ. Antonio und Giuliano.

Sano di Maeſtro, Matteo, Bildh. in Siena. 75.

Sano di Pietro, Madonna aus S. Girolamo in Siena u. a. m. in der Akademie daſ. 409. 410; — in Pienza 412. — Miniaturen 412.

Sarocchi, Bildh. in Siena 122.

Saſſetta, Steſano di Giovanni, Krönung Mariä an Porta Romana in Siena 409.

Scotti ſ. Niccolo.

Sebaſtiano Mainardi 371.

Settignano ſ. Deſiderio.

Siena. Accademia d. B. A.: Taddeo Bartoli 396. — Domenico di Bartolo 398. — Vecchietta 408. — Sano di Pietro 409. 410. — Saſſetta 409. — Giovanni di Paolo 413. — Matteo 416. — Benvenuto di Guaſta 420. — Francesco di Giorgio 421. — Neroccio 422.

S. Agoſtino: Matteo 118.

Bibliothek: Sano di Pietro 412. — Giovanni di Paolo 415.

Brunnen von Jacopo della Quercia 122.

S. Caterina della Notte: Taddeo Bartoli 396.

Dom: Taufbrunnen 75. 126. — Weihwaſſerbecken 126. — Tabernakel 127. — Holzſchnitzwerke und eingelegte Steinarbeiten 131. — Ausmalung der Domſacriſtei 399 413. — Taddeo Bartoli 388. — 391.

S. Domenico: Tabernakel 127. — Matteo da Siena 417. — Benvenuto Guaſta 420.

Fonte Giuſta: Tabernakel 21.

S. Giovanni: Taufſtein 126. — Vecchietta, Deckenbilder 403.

Loggia Piccolomini: Statuen 127. 128. 405.

Madonnna della Neve: Matteo 417.

Ospedale della Scala: Statue Chriſti von Vecchietta 128 — Gemälde von Domenico di Bartolo 401. — Vecchietta 403. — Taddeo Bartoli 391.

Palazzo pubblico: Capelle ꝛc. 131. 394. 418. 405.

Ai Servi Gregorio di Cecco 412. — Giov. di Pietro 415. — Matteo 418.

Simone dal Colle, Preisbewerber um die Thüre des Baptiſteriums 48.

Simone di Donatello 81.

Simone del Pollajuolo ſ. Cronaca.

Sogliano ſ. Antonio.

Spinelli ſ. Parri.

Spoleto. Dom: Fra Filippo und Fra Diamante 248. 251. 341.

Starnina ſ. Gherardo.

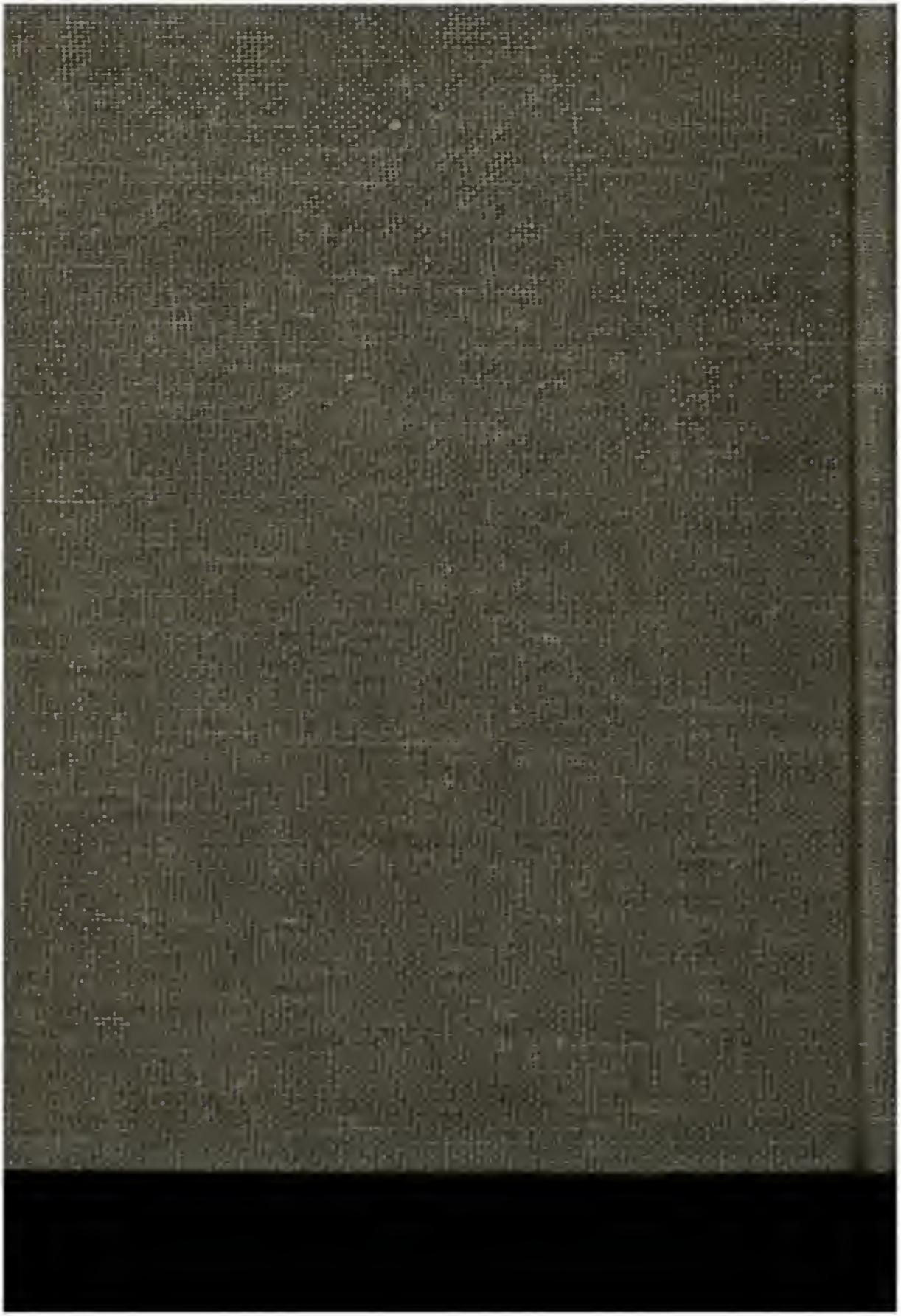
Stefano, Giov. di, ſ. Giovanni.
Strozzi ſ. Zanobi.
Taddeo Bartoli in Siena 387. — Malt den Domchor aus 388. — Hauptaltar von S. Paolo in Piſa 388; — im Dom von S. Gemignano 388; — in S. Luca zu Genua 389; — in S. Francesco zu Piſa, Leben der h. Jungfrau 389. — Altarbild in S. Michele? 391; — im Dom von Siena (Glaubensbekenntniß) 391 f. — Himmelfahrt Mariä in Montepulciano 392. — Zwei Altarbilder für S. Francesco in Perugia 393. — Fresco in S. Agoſtino daſ. 393. — Geburt Chriſti bei den Servi in Siena 394. 418. — Capelle des Pal. pubblico daſ. 394. — Andere Arbeiten daſ. 395. — Verkündigung in der Akademie 396. — Madonna in tr. und Madonna della Notte 396; — in S. Francesco; im Oratorio S. Carlo; in S. Antonio zu Volterra 397.
Talenti ſ. Francesco.
Tedesco Piero di Giov. ſ. Piero.
Tonghi ſ. Francesco und Jacopo.
Turin Galerie: Antonio del Pollajuolo 272.
Valdambrini ſ. Francesco.
Valla ſ. Laurentius.
Vecchietta (Lorenzo di Pietro) Broncetabernakel in Siena 21. — Statuen für die Loggia 127. 405. — Tabernakel für das Ospedale; deßgl. für S. Domenico 127. — Silberſtatuette der H. Katharina 128. — Chriſtusſtatue im Ospedale 128. — Statue des Mariano Socino in den Uffizien 128. — Maler 402. — Verſchieden Gemälde für das Ospedale in Siena 403. — Deckenbilder in S. Giovanni 403. — Madonna in trono in den Uffizien 403 f. — S. S. Caterina und Bernardino im Pal. pubbl. zu Siena 405. — Madonna della Miſericordia daſ. 406. — Himmelfahrt Mariä im Dom von Pienza 406. — Wiederholung in München 407. — Madonna in tr. in Valdorcia 408. — Tabernakel für ſein Grab 408.
Venedig, Republik, erobert die öſtliche Lombardei 4. — Reiterſtatue des Bart. Colleoni 114.
Verrocchio ſ. Andrea.
Villani ſ. Filippo.
Visconti ſ. Filippo Maria.
Vite ſ. Antonio.
Vittorio Ghiberti 63.
Volterra. Mino da Fieſole 99. — Benozzo Gozzoli 301. — Dom. Ghirlandajo 379. 383. — Taddeo Bartoli 397. — Benvenuto di Guaſta 419.
Zanobi Macchiavelli 301.
Zanobi Strozzi, Miniaturen 198.

Druck von Hundertſtund & Pries in Leipzig.

56833592

Druckfehler.

S.	5	Z.	1	lies ſeil ſt. ſeiz
″	5	″	2	″ Florenz ſt. Floren
″	12	not.	″	Beſtallungsbrief ſt. Beſtellungsbrief
″	16	Z.	6	″ nun ſt. nur
″	75	″	6 v. u.	lies Balia ſt. Badia
″	86	″	1	″ ″ ″ Productivität ſt. Prodructivität
″	87	″	3	″ ″ ″ eln ſt. eine
″	118	″	3	lies Ghirlandajo's ſt. Ghirlando's
″	124	″	13	″ Renaiſſance ſt. Renaiſſane
″	126	Seitenzahl		lies 126 ſt. 26
″	145	Z.	3 v. u.	″ Tagesgerüchl ſt. Tageslicht
″	159	″	7	lies Schuldbewußtſein, verhüllt ſt. Schuldbewußtſein verhüllt,
″	168	″	3	″ der ſt. del
″	168	″	7	″ weichen ſt. reichen
″	179	″	9 v. u.	lies der Heiligen ſt. den Heiligen
″	199	″	13	″ ″ ″ braunen ſt. brauen
″	201	″	10	″ ″ ″ Eugen IV ſt. Eugen VI.
″	206	″	7	lies Leidensgeſchichte ſt. Leidengeſchichle
″	212	″	10	″ Schilderung ſt. Schilderun
″	246	″	4 v. u.	lies Mündlers ſt. Mindlers
″	264	″	4	″ ″ ″ Motivierung, und ſt. Motivierung und
″	297	″	8	″ ″ ″ in ſt. n
″	313	″	9	lies bellissimo ſt. blesissimo
″	330	″	3 v. u.	lies Geſchichten ſt. Geſchichle
″	353	Seitenzahl		″ 353 ſt. 35
″	355	Z.	15	lies möchte ich ſt. mochteich
″	358	″	5	″ ein einflußreiches ſt. eine einflußreiches
″	359	″	6 v. u.	lies Lebens ſt. Leb ns
″	373	″	2	″ ″ ″ mag ſt. amg

Hierzu kommt noch ein Verſehen des Vf., der die Nachricht über Agoſtino und Ottaviano d'Antonio di Duccio zweimal S. 85 und S. 89 gebrachl hat.

Leipzig,
Druck von Hundertſtund & Pries.